

تبويب :

مارك شورد

جوزفين مايلز

جوردن ماكنزي

النقد

أسس النقد الأدبي الحديث

١ - ٣

ترجمة: هيفاء هاشم

مراجعة: الدكتورة نجاح العطار



النقد

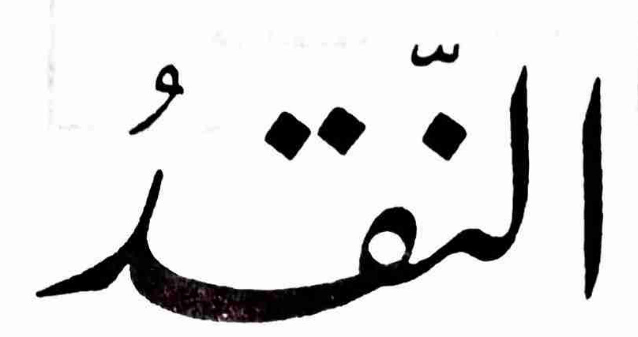
أسس النقد الأدبي الحديث

تبويب

مارك شورر

جوزفين مايلز

جوردن ماكنزي



النقد

أسس النقد الأدبي الحديث

ترجمة : هيفاء هاشم

مراجعة : الدكتورة نجاح العطار



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ٢٠٠٦

صدرت الطبعة الأولى
من هذا الكتاب
عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٦٧
وهذه هي الطبعة الثانية ٢٠٠٥

النقد : أسس النقد الأدبي الحديث / تبويب مارك شورر، جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي ؛ ترجمة هيفاء هاشم؛ مراجعة نجاح العطار .- ط٢ .- دمشق : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٥ .- ٨٠٠ ص ؛ ٢٤ سم .-
(في نظرية الأدب ؛ ٢)

١- ٨٠٩ ش و ر ن ٢- العنوان ٣- شورر ٤- مايلز
٥- ماكنزي ٦- هاشم ٧- السلسلة
مكتبة الأسد

في نظرية الأدب

«٢»

المدخل

نود أن نلفت الانتباه إلى غنى النقد الأدبي في العصر الحاضر، وإلى سعة أفقه العلمي، وسعة بديهته العظيمة، ومدى استبصاراته. ولذا فالقصد الأساسي من هذه المجموعة من المقالات النقدية هو توفير نصوص من الصعب الحصول عليها بالرغم من كثرة الإشارة إليها في الأحاديث الأدبية. فهناك كثير من المجلدات القيمة التي صدرت في السنين الماضية هي الآن مفقودة لنفاد طبعتها، وكثير أيضاً من المجلات الذكية التي لا تدوم إلا وقتاً قصيراً والتي تحتاج أفكارها المتناثرة في مئات من قصاصات الجرائد والمكتبات إلى سجل يجمعها.

لقد وقف النقد الأدبي جهده في السنوات الخمسين الماضية، بحماسة فريدة، على إعادة فحص المبادئ والنصوص. وتحاول هذه المجموعة أن تنقل مختلف المبادئ التي تفحصها النقد وثبتها، كما تشير إلى مختلف الأعمال الأدبية التي حللها. فثمة اهتمامات قوية متواترة بالتحليل الدقيق كمبدأ، وبالتعقيد والحيوية كقيم، وبقصائد القرن السابع عشر وروايات القرن التاسع عشر كنصوص للدراسة. وهناك في الوقت ذاته اهتمامات أخرى، هي أحياناً مخالفة للاهتمامات السابقة، تُعنى بالتعبير الشخصي والنظامي والمسؤولية الاجتماعية وترتبط بالمؤلفات والمعايير نفسها أو بغيرها.

ولذا يجب ملاحظة كل من تعدد طرق المعالجة وثباتها في هذه المقالات.

وقد رغبنا في أن نجعل مدى هذه المجموعة عظيماً بقدر الإمكان. وذلك بخصوص الأنواع التي يبحثها المؤلفون: (الشعر والقصة والدراما والنقد ذاته) وبالنسبة للّهجة والكيفية والمنهج، سواء أكانت رسمية أم غير رسمية، صارمة أم مفككة، أكاديمية أم بوهيمية، عقلانية أم انطباعية، شخصية أم موضوعية، وبالنسبة لمختلف المواقف ضمن أي من الأجزاء الكبيرة الثلاثة التي نظمنا منها هذه المختارات، وأخيراً بالنسبة لتجرد هذه المواقف النسبي أو عدم تجردها من الشوائب.

وتمثل هذه الأجزاء الثلاثة الهدف الثاني من هذه المجموعة: وهو ترتيب المواد بطريقة توحي بأن المشاغل الرئيسية والفرضيات الأساسية للنقد الأدبي قليلة وليست متباعدة بالرغم من تنوعها الهائل. وتطرح هذه الأجزاء الثلاثة أسئلة يستحيل أن تكون حلولها مضبوطة تماماً أو نهائية. وبالرغم من ذلك فهي الأسئلة التي يستمر النقاد في طرحها عن الأدب مراراً وتكراراً، وعن طريقها يعالجونه ويتوصلون إلى فهمه.

ويتساءل النقاد من أين يأتي الفن وكيف يصبح على ما هو عليه وماذا يفعل؟ وتدور موضوعاتهم حول مصدر وشكل وغاية الفن. أما الموضوع الأول الذي يتعلق بتجربة الفنان فيؤكد على المادة التي تدخل في الفن، والثاني ـ الذي يحلل العناصر البنائية التي تشكل العمل ككل ـ يؤكد على صفات الفن في حدّ ذاته، أي على الوسائل المتعلقة بالشكل. أما الثالث ـ الذي يفحص استجابة الجمهور ـ فيؤكد على وظيفة الفن. وتلازم هذه الأمور تأكيدات أخرى طبعاً. ومن الممتع أن نلاحظ مثلاً أن الموقف الأول يعتبر الفن في كثير من الأحيان «تعبيراً»، والثاني يعتبره «وسيلة» للمحاكاة، والثالث «مشاركة».

إلا أن هذا الاختلاف في الاعتبارات هو مجرد تنوع في التأكيد فقط. فالفارق بين الأنواع الثلاثة غير جذري. وإنه لنقص في الاستبصار أن يتخذ الناقد موقفاً «مطلقاً» يظهر تأكيداته بهذا المظهر. إن أرسطو مثلاً يهتم اهتماماً كبيراً بقواعد نظم «الشعر» البويتيكس «Poétics» لتعريف النوع (المأساة)، إلا أنه عندما يكتب عن الرأفة والخوف والتطهير الذي تسببه هذه في الناظر، فإنه يهتم حينئذ بالنتائج. إن أجزاءنا الثلاثة إذاً، حتى في الأمثلة المبكرة، هي تأكيدات وليست أشكالاً مطلقة من المفاهيم والأحكام.

وبما أننا نعنى بإيراد ما يمثل مواقف نقدية على نطاق واسع أكثر من عنايتنا بما يمثل كتابات أفراد معينين بشكل دقيق، فإن على القراء ألا يدهشوا عندما يجدون قطعة من النقد موضوعة في قسم لم يتعودوا من قبل أن يضموا كاتبها إليه. فنحن نتوقع من أعمال (ت. س. إليوت) التي اشتق معظمها من برنامجه الفكري، أن تظهر في جزء المصدر. إلا أن مختاراتنا من أعماله تضعه في جزء الشكل. وكذلك اقترن اسم (آي. إي. رتشاردز) من بين النقاد الحديثين بسيكولوجية الفن وبالأدب كمشاركة، مع أن مختاراتنا تضعه بشكل واضح في جزء الغاية، وتضع في الوقت ذاته عمل (كولردج)، أشهر من سبقه في هذا الموضوع، في الجزء الذي يتحدث عن الشكل. وربما يكفي أن نشير إلى أن السيد رتشاردز الناقد كان يمكن أن يكون أقل شأناً لو لم يعتمد تحليله لسيكولوجية الفن في أعماله الأخرى على تحليل دقيق للوسائل الشكلية للفن.

ويتضح لنا منذ النظرة الأولى تنوع التأكيدات النقدية في هذه الأجزاء الثلاثة. ففي المجموعة الأولى ننتقل من أفلاطون إلى لونجانيوس، وكلاهما يفكر في شخصية الفنان، ثم ننتقل إلى وردسورث المهتم بالتصوير المتقن للطبيعة، ومنه

إلى فرجينيا وولف المنشغلة بما هو «صميم حقاً» في الشعور، وأخيراً إلى ناقدين سياسيين، رالف فوكس وجورج أورويل، نجدهما مصممين على وجوب تحليل الفنان للمجتمع تحليلاً مناسباً، أو إننا ننتقل من بحث ليونيل ترلنج عن انبساط التأثير الفكري العام على الأدب الحديث، إلى بحث ستيفن سبندر عن مصدر الشعر من خلال الاصطلاحات المختلفة التي تدخل في تركيبه. أما الجزء الثاني، وهو الشكل، فيمثل تنوعاً أقل من حيث الموقف. ويتضح لنا قلة تجرده عندما ننتقل من أرسطو الذي يصل إلى أقصى طرفي هذا الجزء الأوسط إلى جوزيف فرانك الذي يبغي التكلم عن «الشكل» في الأدب باصطلاحات تستعمل عادة في حقول فنون أخرى. أما الجزء الثالث، وهو الغاية، فيقدم لنا مرة ثالثة عدّة كاملة من الإمكانات. إنّ الفن بالنسبة لهيوم يؤدي إلى كمال الذوق. ويوفر لنا ثلاثة أنواع من التعليم الأخلاقي بالنسبة لجونسون وآرنولد، كما يؤدي إلى اتزان جهازنا العصبي بالنسبة لرتشاردز.

وبالرغم من هذا التنوع الوافر والتأكيدات الفردية في كل جزء، فهنالك تطابق حقيقي بين الميول والرغبات الموجودة في الأجزاء الثلاثة. فالمصدر طريقة أخرى للتعبير عن التجربة، أي العناصر التي تدخل في الفن والتي لا يمكن أن يوجد دونها. إلا أن هذه العناصر لن تتجاوز نطاق التجربة إذا بقيت دون شكل أو وسائل بنائية فريدة ولن تعبّر عن جمال أو حقيقة جمالية. وبالرغم من تطرف موقف السيد أودن الذي يقوده إلى أن يعلن أنّ الفن لن يعود إلى رحاب التاريخ ثانية، فإن فعالية الشكل تمكّن الفن من النفاذ إلى الجهاز العصبي على الأقل، وبذا يغدو مرتبطاً بالغاية.

لقد لاقى الجزء الثاني أكبر اهتمام لدى المعاصرين. وعلّمنا النقد المعاصر أننا

إذا أهملنا حقائق الفن التكنيكية لا نكون قد تحدثنا عن الفن على الإطلاق، بل عن شيء آخر - عن الحياة كما عاشها الفنان قبلاً، أو الحياة كما يود الناقد أن تكون. إلا أنَّ هنالك أصواتاً حديثة تذكّرنا أنَّ الفن، بالرغم من استقلاله الذاتي، هو واحد من أشكال التجارب الإنسانية. وبذا فهو يخدم غرضاً آخر ويسيطر على شيء أوسع وأكبر.

وثمة أيضاً أصوات من الماضي عديدة ملحة، رأينا من الحكمة والمنفعة أن ننقل بعضها إلى الأسماع كهدف ثالث لنا، ونجعلها تُسْمَع من خلف الأصوات الشابة، وذلك كي نرى أنَّ جذور النقد الحديث موجودة في الماضي، والمشاكل التي يعالجها ليست مشاكل مختلفة بقدر ما هي مشاكل قديمة في أشكال مختلفة. ومن الواضح أننا لم نحاول أن نقدم جميع النصوص الأساسية في تاريخ النقد الأدبي، ولم نتجاوز حدود اللغة الإنكليزية فيما عدا أفلاطون وأرسطو ولونجانيوس ويونج. كما أننا، باستثناء عدد قليل من النقاد الآخرين، لم نتجاوز حدود القرن الحالي. إلا أنَّ هذه المختارات القليلة تكفي لبيان استمرار الاعتبارات الأدبية. ولأول وهلة يبدو لنا أنَّ أسلوب آي. إي. رتشاردز وهاري ليفن ومفرداتهما وأفكارهما لا تشترك في شيء مع الأقدمين أو النقاد الإنكليز في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. والواقع أنّ اختلاف هذين الناقدين هو الذي يكسبهما هذه الأهمية بالنسبة لنا. إلا أنَّهما يشتركان مع الكتاب القدامى في اهتمامهما بالمشاكل الكبيرة ذاتها.

إننا نجد اهتمام أرسطو بالشكل في نصوص هلم وإليوت وبلاكمور المختلفة، كما نجد تأكيده على العمل التراجيدي عند برادلي وكرتش وييتس. ويتكشّف عصر النهضة الإنكليزي وميل الكلاسيكيين المحدثين إلى الأهداف والنتائج، في أبحاث عديدة في الرواية الحديثة، كما يظهر أيضاً في تحليل رتشاردز الدقيق للمشاركة

الشعرية . وليست الروح التعبيرية للفنان هي المصدر المسؤول ليتس فحسب بل هي أيضاً مصدر لأفلاطون ولونجانيوس، ولتأملات ستيفن سبندر الواردة في سيرة حياته. وبالرغم من أنّ كلاً من لونجانيوس و و . هـ. أودن يتخذ موقفاً معاكساً تماماً تجاه المشكلة ذاتها التي تهم كلاً منهما ضمن الخط الذي ينتميان إليه، فمما تطيب له النفس أن نلاحظ أنّ لونجانيوس يمهد لـ و . هـ. أودن في هذا الميدان من النقد.

لم يكن قصدنا إذاً أن نضع التاريخ في مستندات بل أن نقدّم اقتراحات. وفي سبيل هذه الغاية يكون التسلسل، حتى بين النقّاد المحدثين، مفيداً في كشف تغيرات الذوق ووجهات النظر. ولذا فقد رتّبنا مختاراتنا تبعاً لتاريخ نشرها أو تأليفها في بعض الأحيان، وذلك ضمن الخط الذي تنتمي إليه.

نحن مدينون في مختاراتنا هذه لطلابنا في قسم الأدب الإنكليزي الذين برهنوا على فائدتها، وكذلك لزملائنا البروفسور جورج ر. بوتر والبروفسور جيمس ر. كالدويل. وقد شعرنا بعد استعمال هذا الكتاب عشر سنين أننا بأمسّ الحاجة إلى تغيير في جزئه الأول: المصدر. وفي أسس (الأنثروبولوجيا) الحديثة والميول الأساطيرية. وقد وردت معظم الاقتراحات بصدد هذا الجزء فنشكر المرسلين.

م. ش، ج. م، ج ماك

شباط ١٩٥٨

بير كلي - كاليفورنيا

الـجزء الأول

المصْـدَر

أفلاطون[1]

الشاعر في الجمهورية

بين جميع المحاسن التي تبدو في نظام جمهوريتنا، لا شيء يسرني، بعد التفكير والتأمل، أكثر من القانون الخاص بالشعر.

ـ ما الذي تشير إليه؟

ـ نبذ الشعر المقلّد وضرورة عدم الإصغاء إليه، فأنا الآن أرى بوضوح أكثر تميّزَ بعض أجزاء الروح عن بعضها الآخر.

ـ ماذا تعني؟

ـ أسرّ إليك القول لأنني لا أحب أن تصل كلماتي إلى كتاب التراجيديا وإلى بقية الزمرة من المقلّدين ـ غير أنني لا أبالي حين أقول لك إن جميع أنواع المحاكاة الشعرية مدمّرة لأفهام سامعيها ولن يشفيهم من هذا الداء سوى معرفتهم لحقيقة طبيعتها الأصلية.

ـ فسّر قصدك من هذه الملاحظة.

ـ حسناً سأخبرك بالرغم من محبتي لهوميروس المقرونة بالرهبة منه منذ

---

(١) ألف أفلاطون جمهوريته عام ٣٧٣ق.م. وهذه المختارات هي جزء من الكتاب العاشر. أما تعليق أفلاطون الآخر الشهير على الشعر والشعراء فنجده في الأيون الذي ألفه أفلاطون عام ٣٩٠ ق.م. وقد ألحقناه بنهاية هذا البحث.

طفولتي المبكرة مما يجعل الكلمات تتعثّر على شفتي حتى هذه اللحظة. فهوميروس هو الرائد العظيم والمعلّم لجميع أفراد جماعة المسرح التراجيدي الرفيعة، غير أنه ينبغي ألا نجلّ الفرد أكثر مما نجلّ الحقّ، لذلك فسأصرح برأيي.

ـ هذا حسن.

ـ أَصْغِ إليّ أو بالأحرى أجبني.

ـ اسأل.

ـ هل لك أن تُفهمني ما هي المحاكاة؟ إنني فعلاً لا أعرف.

ـ الأحرى بي أن أعرف أنا إذن؟

ـ ولمَ لا؟ فكم من عين كليلة أبصرت أمراً بأسرع مما تبصره عين ثاقبة.

ـ هذا حقّ، غير أنني بحضرتك لا أستطيع أن ألم أطراف شجاعتي فأُفصح حتى ولو كانت لديّ فكرة بسيطة عن الموضوع. هل لك أن تسأل؟

ـ حسناً إذن، هل نبدأ الاستفسار بطريقتنا المعتادة؟

إذا كان لمجموعة من الأفراد اسم مشترك فعند ذلك نفترض أنّ لهم مثالاً مطابقاً أو شكلاً معيناً، هل تفهمني؟

ـ نعم.

ـ لنأخذ أي مثل عام: في الدنيا أسرّة ومناضد بأعداد كبيرة، أليس كذلك؟

ـ نعم.

ـ غير أن هناك مثالين أو شكلين لهما، الواحد مثال السرير والآخر مثال المنضدة.

ـ هذا حقّ.

ـ وصانع أي منهما يصنع السرير أو المنضدة لأجل الاستعمال طبقاً للمثال. هذه طريقتنا في الكلام عن هذا المثل أو ما يشابهه من الأمثلة. ولا يوجد صانع يصنع المثال ذاته. كيف يمكنه ذلك؟

ـ مستحيل.

ـ هناك فنان آخر أحبُّ أن أعرف رأيك فيه.

ـ من هو؟

ـ هو الذي صنع جميع ما صنعه الآخرون.

ـ يا له من رجل عجيب!

ـ انتظر لحظة وسأمدّك بما يزيد من عجبك. إنه ليس بقادر فقط على صنع الأوعية على كافة أنواعها، بل هو الذي خلق النبات والحيوان وخلق نفسه وكذلك أشياء أخرى: الأرض والسماء وما تحت الأرض وما فوقها، كما إنه هو الذي يصنع الآلهة.

ـ ينبغي أن يكون ساحراً دون ريب.

ـ آه. إنك لا تصدّق أليس كذلك؟ أتعني أنه لا وجود لمثل هذا الصانع أو الخالق على الإطلاق، أم أنّك تقصد أنه يمكن وجود صانع لجميع هذه الأشياء بمعنى ولا يمكن وجوده بمعنى آخر؟ وهل ترى أن ثمة طريقة تستطيع معها أن تصنع بنفسك هذه الأشياء جميعها؟

ـ أي طريقة؟

ـ ثمة طريقة سهلة للغاية أو بالأحرى هناك طرق عديدة تمكّن من أداء هذا العمل الباهر بسهولة وبسرعة. وأسرع هذه الطرق أن تدير مرآة حولك في كلّ الجهات وسرعان ما تصنع بهذه المرآة الشمس والسماء والأرض ونفسك ثم النبات والحيوان وكلّ ما تكلمنا عنه من الأشياء الأخرى.

ـ هذا صحيح غير أنها تكون كلّها مجرد انعكاسات .

ـ حسناً جداً الآن اقتربت من النقطة الهامة .

فالرسام ـ كما أرى ـ شخص آخر مشابه يعكس المظاهر ، أليس كذلك؟

ـ طبعاً .

ـ ستقول إن ما يخلقه الرسام هو غير الحقيقة ومع ذلك فثمة معنى آخر يخلق به الفنان أيضاً سريراً ؟

ـ نعم ولكن ليس سريراً حقيقياً .

ـ ما رأيك بالذي صنع السرير؟ ألم تقل إنه هو الآخر يصنع سريراً معيناً وليس بإمكانه أن يصنع المثال الذي هو ماهية السرير .

ـ نعم قلت ذلك .

ـ فإذا لم يصنع هذا الصانع ما هو موجود فليس بقادر إذن على أن يصنع الوجود الحقيقي بل يكتفي بصورة مشابهة للواقع .

ولو قال أحد إن ما أنجزه صانع هذا السرير ، أو أي صانع آخر ، له وجود حقيقي فلا يكون قوله هذا مطابقاً للواقع .

ـ وعلى أي حال فالفلاسفة سيقولون إن كلامه مخالف للحقيقة .

ـ لا عجب إذن أن يكون تعبير الفنان عن الحقيقة تعبيراً مبهماً أيضاً .

ـ لا عجب .

ـ على ضوء هذه الأمثلة السابقة دعنا نستفسر عن ماهية هذا المقلّد .

ـ إذا شئت .

ـ حسناً ، هناك ثلاثة أسرة أحدها كائن في الطبيعة ، ويمكننا القول إن خالقه هو الله إذ لا أحد غيره يستطيع أن يكون الصانع .

ـ كلا .

ـ وهناك سرير آخر من صنع النجار .

ـ نعم .

ـ والثالث من عمل الرسام .

ـ نعم .

ـ هناك ثلاثة أنواع من الأسرّة إذن وثلاثة من الفنانين يشرفون على صنعها . الله والنجار ثم الرسام .

ـ نعم هناك ثلاثة .

ـ فاللّه إذن ، سواء عن رغبة أو ضرورة ، خلق في الطبيعة سريراً واحداً فقط وليس غير . ولم يخلق الله ولن يخلق اثنين أو أكثر من هذه الأسرّة المثالية .

ـ لماذا؟

ـ إذا خلق اثنين فقط فلا بدَّ أن يظهر ثالث قبلهما يعتمد عليه الاثنان كمثال ، وعند ذاك يكون هو السرير المثالي وليس الاثنان الآخران .

ـ هذا حقّ .

ـ عرف الله ذلك ورغب في أن يكون هو الخالق الحقيقي لسرير حقيقي وليس بصانع معين لسرير معين ، ولذلك خلق سريراً اقتضت طبيعته أن يكون واحداً ليس غير .

ـ نؤمن بقولك هذا .

ـ أنتكلم عن الله إذن على أنه الخالق الطبيعي والصانع لهذا السرير؟

ـ نعم كما إنه بمقتضى عملية الخلق الطبيعية لا بد أن يكون هو خالق هذا السرير وكل شيء آخر .

ـ وماذا نقول عن النجار؟ أليس هو بصانع للسرير أيضـاً؟

ـ نعم.

ـ وما قولك بالرسام؟ أندعوه بخالق صانع؟

ـ كلا بالطبع.

ـ إذا لم يكن صانعاً فما هي علاقته بالسرير؟

ـ أظن أنه يمكننا تسميته محاكيـاً لما يصنعه الآخرون.

ـ حسنـاً، إذن أتدعو الثالث حسب تسلسله الطبيعي محاكيـاً؟

ـ بالتأكيد.

ـ والشاعر التراجيدي محاك أيضـاً، وكغيره من المقلّدين يبعد ثلاث مراحل عن الله وعن الحقيقة.

ـ يبدو أنَّ الأمر كذلك.

ـ إذن فنحن متفقان بشأن المحاكي. إلا أنني أودّ أن أعرف فيما إذا كان الرسام يقلّد ما هو موجود مثلاً في الطبيعة أم إنه يقلد ما أبدعه الفنانون الآخرون.

ـ الأمر الثاني.

ـ أيقلّده كما هو؟ أم كما يبدو له؟ عليك أن تفصّل في هذا الأمر.

ـ ماذا تعني؟

ـ أقصد أنك تنظر إلى السرير من زوايا مختلفة، باتجاه منحرف أو مستقيم أو من أي وجهة نظر أخرى. وتبعـاً لذلك يظهر لك السرير بأشكال مختلفة. أما في الحقيقة فليس هناك اختلاف، وينطبق هذا على جميع الأشياء.

ـ نعم، الاختلاف ظاهري فقط.

- والآن دعني أسألك سؤالاً آخر : هل المقصود بفن الرسم محاكاة الأمور كما هي أو كما تبدو؟ المظهر أم الحقيقة؟

- المظهر .

- إذن البون شاسع بين المقلّد والحقيقة ، وباستطاعته أن يقوم بجميع الأمور بمجرد أن يلمس جزءاً صغيراً منها وهذا الجزء هو مجرد صورة . هاك مثلاً على ذلك : يقوم الرسام برسم نجار أو مصلح أحذية (إسكافي) أو أي فنان آخر مع أنه لا يعرف شيئاً عن حرفتهم . وإذا كان فناناً ماهراً فباستطاعته أن يخدع الأطفال أو الأشخاص البسطاء عندما يريهم صورة النجار عن بعد فيخيل إليهم أنهم ينظرون إلى نجار حقيقي .

- بكل تأكيد .

- وإذا أخبرنا أحد أنه التقى برجل ذي دقّة فائقة ، ضليع بشتى الفنون وبكلٍّ ما يعرفه البشر؟ إنَّ من يقول هذا لا بدّ من أن يكون رجلاً بسيطاً خدعه ساحر أو صادف ممثّلاً ظنه عليماً بجميع الأمور ، لأنه هو نفسه ليس بقادر على تحليل طبيعة المعرفة والجهل والمحاكاة .

- هذا حقّ وأيم الحقّ .

- لذلك إذا سمعنا أناساً يقولون إنَّ كتّاب التراجيديا ، وعلى رأسهم هوميروس ، يعرفون جميع الفنون والأمور البشرية كلها بما فيها الفضائل والرذائل والأمور السماوية أيضاً ، لأن الشاعر الجيد لا يستطيع أن يجيد النظم إلا في حال معرفته التامة بموضوعه ، ومن لا يملك هذه المعرفة لن يكون شاعراً أبداً ؛ إذا سمعنا هذا فإنَّ علينا أن نتساءل عن وجود تضليل في هذا القول مماثل لما سبق . فربما صادف هؤلاء بعض المقلّدين فغرروا بهم حتى إنهم لم يتذكروا عندما شاهدوا أعمالهم أنها تبعد ثلاث مراحل عن الحقيقة . ويمكن عملها دون أي معرفة بالجوهر

لأنها مظاهر وليست حقائق. أو ربما يكون هؤلاء على صواب ويكون هؤلاء الشعراء على علم حقيقي بهذه الأمور التي يظهر للكثيرين أنهم يعبّرون عنها خير تعبير.

ـ إن هذا السؤال جدير بالاعتبار.

ـ والآن، إذا كان باستطاعة الإنسان أن يصنع الأصل ثم الصورة على حد سواء، فهل تظن أنه يفضّل تكريس نفسه جدياً لمحاكاة الأصل؟ وهل يجعل من التقليد مبدأً موجهاً لحياته وكأنه لا يملك صفة أسمى من ذلك؟

ـ لا أظن ذلك.

ـ إنّ الفنان الحقيقي الذي يعرف ما يحاكيه يهتمّ بالحقائق وليس بالتقليد، ويرغب في أن يخلّف أعمالاً كثيرة قيّمة كذكرى حسنة لشخصه، ويفضل أن يكون هو موضوع الثناء بدلاً من أن يؤلف قصائد الثناء.

ـ نعم، فذلك بالنسبة إليه مصدر لمزيد من الشرف والفائدة.

ـ لذلك علينا أن نلقي سؤالاً على هوميروس. ولن نتطرق إلى الطب أو أي من الفنون التي تشير إليها أشعاره أحياناً. ولن نسأله هو أو أي شاعر آخر إذا كان قد شفى المرض كإسكلبيوس أو خلّف مدرسة طب وراءه كمدرسة الإسكلبياد أو إذا كان يتكلم عن الطب أو الفنون الأخرى دون أن يكون وثيق الصلة بها. غير أننا نكون محقّين لو سألناه عن التكنيك الحربي والسياسة والتعليم التي هي أهم المواضيع في أشعاره وأنبلها. لذلك نخاطبه قائلين: يا صديقنا هوميروس إذا كنت ـ فيما تقوله عن الفضيلة ـ بعيداً درجتين وليس ثلاثاً عن الحقيقة، أي أنك لست بصانع أطياف أو مقلّد، وإذا كان باستطاعتك أن تميّز السبل التي تحسن أو تسيء إلى الإنسان في حياته الخاصة أو العامة، أخبرنا أي دولة استفادت من عونك؟ إن الفضل في نظام ليسيديمون الجيد يعود إلى ليكورغ وكذلك القول في كثير من المدن

العظيمة التي استفادت من رجال آخرين بشكل مماثل. من يستطيع أن يقول إنك كنت مشرّعاً مجيداً لبعض المدن أو إنك أفدتها بشيء؟ إنّ إيطاليا وصقلية لتفتخران بكاروندالس، كما أن صولون معروف لدينا جميعاً، فهل تدين لك أي مدينة بشيء؟ وهل بإمكان هوميروس أن يذكر لنا اسم مدينة واحدة يا جلوكون؟

- لا أظن ذلك. إنّ أتباع هوميروس أنفسهم لا يزعمون أنه كان مشرّعاً.

- حسناً. ولكن أهناك حرب واحدة مسجّلة نجحت بفضله وسارت على هديه عندما كان على قيد الحياة؟

- كلا.

- أم هل اخترع اختراعاً واحداً يتعلق بالفنون أو حياة الإنسان كما فعل تيلس في مايلسيا وآنا كارسس في سكيثيا وغيرهم من الرجال المبدعين فيما يعزى إليهم من ابتكارات.

- لا يوجد شيء من ذلك على الإطلاق.

- وإذا لم يقم هوميروس بأي خدمة عامة فهل كان مرشداً أو معلماً خاصاً؟ وهل كان له أصدقاء في حياته أحبوا الاجتماع به ونقلوا أسلوبه في الحياة إلى الخَلَف كما حدث لفيثاغورس الذي أحبه الناس لحكمته والذي لا يزال أتباعه يعرفون حتى يومنا هذا بالنظام الذي يحمل اسمه؟

- لم يُسَجَّل عن هوميروس شيء من هذا القبيل. أما (كريوفيلس) رفيق هوميروس، يا سقراط، ذلك الشاب العابث الذي طالما ضحكنا لمجرد سماع اسمه، فيحق لنا أن نهزأ من غبائه إذا كان كما قيل قد أهمل (هوميروس) أثناء حياته كما أهمله كثير من معاصريه.

- نعم، هذا ما يروى. ولكن أيمكنك أن تتصور يا (جلوكون) لو إنّ (هوميروس) استطاع فعلاً أن يعلم البشرية ويرتقي بها ولو إنه كان حائزاً المعرفة ولم

ولم يكن مجرد مقلّد، أنه كان يبقى بلا أتباع يجلونه ويحبونه؟ إن بروتاغورس من أبديرا وبروديكس من كيوس وكثيرين غيرهم اكتفوا بأن همسوا في آذان معاصريهم قائلين «لن يكون في إمكانكم أن تدبّروا بيوتكم.أو دولتكم حتى تجعلوا منا وزراء للتربية والتعليم». وكان لطريقتهم المبتكرة هذه تأثير كبير في كسب محبة الناس حتى إنهم كانوا يحملونهم على الأكتاف.

وهل من المعقول أن يسمح معاصرو (هوميروس) و(هسيود) لهما بأن يجوبا أطراف البلاد راويين للشعر، لو أنهما استطاعا أن يدعما الفضيلة بين البشر؟ ألا يتمسك بهما الناس حينئذ كمن يتمسك بالذهب فيفرضوا عليهما البقاء في مواطنهم؟ولو أصر المعلم على الرحيل ألا يتبعه تلاميذه إلى كل مكان لينهلوا العلم على يديه؟

ـ نعم يا سقراط إن ما تقوله حق.

ـ ألا ينبغي إذن أن نستنتج أن هؤلاء الشعراء جميعاً، مبتدئين بهوميروس، ليسوا أكثر من مقلّدين يقلدون صوراً للفضائل وما شابهها، ولا يصلون إلى الحقيقة أبدًا؟ إنَّ الشاعر كالفنان يرسم إسكافياً مع أنه لا يفقه شيئاً من هذه المهنة. وتُعجب صورته هذه من لا يعرفون عنها أكثر منه ويحكمون عليها فقط من خلال لونها وشكلها.

ـ تماماً.

ـ وبالطريقة نفسها يقدم لنا الشاعر بكلماته وعباراته ألواناً من مختلف الفنون مكتفياً من معرفة طبيعتها بالقدر الذي يمكّنه من محاكاتها. ويُخَيَّلُ إلى غيره من الناس الذين يعادلونه في الجهل ويحكمون على الأمور من خلال كلماته فقط، أنه يبدع إذا تكلم عن صناعة الأحذية أو عن التكنيك الحربي أو أي موضوع

آخر مستعيناً بالبحر والإيقاع واللحن. وهذا هو التأثير الحلو الذي يكمن في طبيعة الإيقاع واللحن. ولا بد أنك قد لاحظت مراراً تلك الحال التي تصبح عليها قصص الشعراء عندما تُجَرَّد من الألوان التي تكسبها إياها الموسيقى وتُروى في قالب نثري بسيط.

- نعم.

- إنها تصبح أشبه بوجوه ذهب عنها شبابها وكانت في صباها نضرة، وإنْ لم تكن قطّ على حظٍّ من الجمال الحقيقي.

- تماماً.

- ثمة نقطة أخرى. إنَّ المقلّد أو صانع الصورة لا يعرف شيئاً عن الوجود الحقيقي. إنه يعرف المظاهر فقط، أليس هذا صحيحاً؟

- نعم.

- إذن دعنا نوضح الأمر ولا نكتفي بالتفسير الناقص.

- تابع حديثك.

- الرسام يرسم اللجام والعنان.

- نعم.

- والعمال يصنعونهما من جلد الفرس ونحاس أصفر.

- بكل تأكيد.

- ولكن، أيعرف الرسام الشكل الصحيح لهذا العنان وهذا اللجام؟ كلا. وحتى هؤلاء العمال الذين يصنعونهما من جلد ونحاس. إن الفارس الذي يعرف طريقة استعمالهما هو وحده الذي يعرف شكلهما الصحيح.

ـ هذا حقّ.

ـ ألا نستطيع أن نعيد ما قلناه بالنسبة لجميع الأمور الأخرى؟

ـ ماذا تعني؟

ـ هناك فنون ثلاثة تتعلق بجميع الأمور، هي فن الاستعمال ثم فن الصنع ثم فن محاكاة ما صُنِع.

ـ نعم.

ـ وكل بنية مادية أو معنوية، وكذلك كل عمل من أعمال الإنسان تُقَاس جودته أو جماله أو صدقه بالنسبة للفائدة التي حبته بها الطبيعة أو أكسبه إياها الفنان.

ـ هذا حق.

ـ إذن، على الشخص الذي يستعمل هذه الأشياء أن تكون له خبرة واسعة بها، وعليه أن يبيّن لصانعها الصفات الحسنة والسيئة التي تنمو مع الاستعمال. ولنأخذ مثالاً على ذلك عازف الناي: إنّ عليه أن يخبر صانع هذه الآلة عن أفضل آلة للعازف ثم يعلّمه كيف ينبغي أن تُصْنَع، وسيصغي الصانع إلى تعليماته.

ـ طبعاً.

ـ فالأول هو العارف. ولذلك يتحدث واثقاً عن مزايا ومساوئ الناي، كما أنّ الآخر يؤدّي ما يطلبه منه نظراً لثقته برأيه.

ـ حقّ.

ـ الآلة واحدة، أما من حيث جودتها أو رداءتها فالصانع سيصل إلى رأي صحيح فقط لو حصّله من صاحب المعرفة من العازفين، وذلك بمبادلته الحديث والتزام الإصغاء إليه. فمن يستعمل الآلة هو الذي يمتلك المعرفة.

ـ صحيح.

ـ إذن، هل يتمتّع المقلّد بإحدى هاتين الميزتين؟ وهل يعرف عن طريق الاستعمال مدى صحة رسمه أو مدى جماله أم يحصل على الرأي الصحيح من التزامه الاختلاط مع شخص مطّلع يمده بتعليمات عن الأشياء التي يرسمها؟

ـ لا هذا ولا ذاك.

ـ إذن، فهو لا يصل إلى الرأي الصحيح ولا يمتلك المعرفة بمحاسن أو سيئات محاكاته.

ـ لا أظن ذلك.

ـ وهل يكون هذا الفنان المقلّد على معرفة نيّرة بمخلوقاته.

ـ كلا، بالعكس.

ـ وبالرغم من ذلك فإنه يستمر في المحاكاة دون أن يعرف الأمور التي تؤدي إلى الجودة أو إلى نقيضها. وبذلك فهو لا يحاكي إلا ما يحسبه الشعب الجاهل جيداً.

ـ تماماً.

ـ إذن، نحن متفقان تمام الاتفاق بالنسبة لهذه النقطة. فالمقلّد لا يعرف شيئاً يجدر أن يُذكَر بالنسبة لما يحاكيه. والمحاكاة نوع من اللعب أو التسلية. وشعراء التراجيديا مقلّدون على مستوى عال سواء استعملوا وزن الإيامبك Iambic[١] أو الهيرويك Heroic[٢] في نظم أشعارهم.

ـ تماماً.

ـ والآن، أخبرني، ناشدتك القول، ألم نبرهن لك سابقاً أن المحاكاة تتعلق بأمور تبعد ثلاث درجات عن الحقيقة.

---

(١) شعر هجائي تفعيلته الشعرية مؤلفة من سبب ووتد.

(٢) شعر إيامبيّ سداسي الأوتاد عند الإغريق، ويُدعى هكساميتر. والإيامبيّ خماسي الأوتاد عند الإنجليز.

ـ بالتأكيد .

ـ وإلى أي موهبة في الإنسان يوجّه الفنان مثل هذه المحاكاة؟

ـ ماذا تعني؟

ـ سأشرح الأمر : الجسم الذي يظهر ضخماً عن قرب يبدو صغيراً إذا شوهد من بعد .

ـ حقاً .

ـ وإذا كان هذا الجسم خارج المياه رأيته مستقيماً وإذا كان داخلها رأيته معوجّاً ، كما إن الجسم المقعر يصبح محدّباً نظراً للخداع البصري الذي يتعرض إليه النظر بالنسبة للألوان . وهكذا ينكشف لنا وجود أنواع عديدة من الخلل في باطننا ، وهي تشكل نقطة الضعف في العقل البشري التي يحتال عليها فن السحر والخداع البصري بواسطة استعمال النور والظل وغيرهما من الطرق المبتكرة التي لها فعل السحر في نفوسنا .

ـ هذا حقّ .

ـ وهنا يظهر جمال فنون القياسات والحساب والوزن عندما تهرع لإنقاذ العقل البشري فلا تعود المظاهر تؤثّر فينا بعظمتها أو ضآلتها أو كثرتها أو ثقلها بل تذعن بدورها لهذه الحسابات والمقاييس والأوزان .

ـ تماماً .

ـ وهذا دون ريب ما تقوم به القوة العاقلة الحاسبة في النفس .

ـ لا شك في ذلك .

ـ وعندما تبدأ هذه القوة في قياساتها ، وتؤكد أن بعض الأشياء متساوية وبعضها الآخر أكبر أو أصغر من غيره ؛ يحدث حينذاك تناقض جلي .

ـ حق.

ـ ولكن، ألم نقل سابقـاً إنَّ مثل هذا التناقض مستحيل. فلا يمكن للجانب الواحد أن يتخذ آراء متناقضة عن أمر واحد في الوقت ذاته.

ـ حقٌّ تمامـاً.

ـ إذن، فذلك الجزء من النفس الذي يغفل القياسات ليس الجزء نفسه الذي يأخذ بها.

ـ حقّ

ـ ألا يكـون ذلك الجـزء مـن النفـس الـذي يعتمـد علـى المقياس والحساب هـو الأفضل.

ـ بكل تأكيد.

ـ أو ليس ذلك الذي يعارضها هو الجزء الأقل شأناً؟

ـ بلا شك.

ـ هذه هي النتيجة التي كنت أسعى للحصول عليها عندما قلت إن التصوير إذ يقوم بعمله على الوجه الصحيح يكون بعيداً جداً عن الحقيقة ورفيقـاً وصديقـاً وعشيـراً لجزء من أنفسنا بعيـد البعـد ذاته عن العقل. وهو بذلك ليس ذا أهداف سليمة أو حقيقية، وكذلك الرسم أو المحاكاة عامة.

ـ تمامـاً.

ـ فن المحاكاة إذن هو فن تافه يقترن بما هو تافه وينجب ما هو تافه.

ـ حقّ تمامـاً.

ـ وهل ينحصر هذا بالنظر أم إنه يمتد إلى السمع أيضـاً، فيتّصل حقـاً بما ندعوه بالشعر.

ـ لا تعتمد على مجرد إمكانيةٍ مشتقةٍ من التشابه مع فن التصوير. دعنا نتابع البحث في الأمر لنتبين إن كان الجانب الذي يختصّ به الشعر حسناً أوسيئاً.

ـ بكلّ تأكيد.

ـ يمكننا أن نطرح السؤال على الوجه التالي: التقليد يحاكي أعمال الإنسان سواء أكانت إرادية أم غير إرادية، وما يترتب عليها من نتائج حسنة أو سيئة، حسب مخيلة المقلّد، تفرح السامع أو تحزنه على التوالي. أهناك شيء أكثر من ذلك؟

ـ كلا. هذا كل ما في الأمر.

ـ وهل يتمتع الإنسان بوحدة نفسية متكاملة في مثل هذه الظروف المتباينة أم إنه يعاني في حياته الانشقاق والتقلّب اللذين حدثا له بالنسبة للمرئيات وما رافقها من تشويش وتناقض في أفكاره بخصوص الموضوع ذاته؟ ولا داعي لإثارة هذا السؤال مرة ثانية فقد سلمنا بكل هذا من قبل واعترفنا بأن النفس تزخر بالآلاف من هذه المتناقضات المتشابهة التي تحدث في اللحظة نفسها.

ـ وكنا على صواب في قولنا.

ـ نعم، كنا مصيبين إلى هذا الحدّ ولكننا أغفلنا أمراً يجب أن نعود إليه الآن.

ـ وما هو هذا الأمر؟

ـ أما قلنا إن الرجل الصالح الذي يصيبه الحظ العاثر بفقدان ابنه أو أي شيء آخر عزيز عليه يحتمل الخسارة برباطة جأش أكثر من غيره.

ـ نعم.

ـ ألا يعتريه الأسى أم نقول إنه يحاول أن يلطّف من الحزن إذا كان لا يستطيع تبديده؟

ـ القول الثاني هو الأصحّ.

ـ قل لي إذن أيكون أكثر قدرة على مقاومة حسرته وقمع حزنه حين يكون وحيداً منفرداً أم حين يكون على مرأى من أقرانه؟

ـ إنَّ رؤيته أو امتناعها تحدث فرقاً كبيراً في الموضوع.

ـ عندما يكون الإنسان بمفرده لا يهمّه أن يقول أشياء كثيرة أو يقوم بها ولكنه يخجل من إنسان يسمعه أو يراه على هذه الحال.

ـ هذا حقّ.

ـ ثمة مبدأ مصدره العقل والقانون يأمر بالمقاومة كما إنَّ هناك شعوراً بنكبته يرغمه على الانغماس في حزنه.

ـ هذا حقّ.

ـ إذا كان هناك اتجاهان متغايران، أحدهما يجذب الانسان نحو هدف معين والثاني يجذبه في الاتجاه المعاكس، فنستطيع حينذاك أن نؤكّد وجود مبدأين متغايرين في نفسه.

ـ بالتأكيد.

ـ أحدهما مهيأ لاتباع نصيحة القانون.

ـ ماذا تعني؟

ـ يقول القانون إنّ الصبر في وقت الشدة هو الأفضل، وعلينا أن لا نستسلم للجزع ما دمنا لا نعلم ما في هذه الأمور من خير أو شر، ولن يجدينا جزعنا نفعاً، وأمور الدنيا ليست ذات أهمية بالغة، والحزن يقف في طريق أمر نحن في أمس الحاجة إليه في تلك الآونة بالذات.

ـ وما هو هذا الأمر الذي نحتاج إليه؟

ـ أن نطلب النصيحة بصدد ما حدث وأن نصرّف أمورنا بالطريقة المثلى التي

يمليها العقل عندما يعبث القدر ولا نتصرف كأطفال زلّت أقدامهم فتعثروا ثم تمسّكوا بالجزء المصاب وأضاعوا الوقت وهم يصيحون معولين، بل نعوّد أنفسنا دائماً على التماس العلاج في الحال فنخفف من وطأة السقم والعثرات ونطرد عنا صيحة الهمّ بهذا الفن الشافي.

ـ نعم. هذا هو الطريق الحقيقي لمجابهة مصائب القدر.

ـ نعم. والجزء الأسمى من أنفسنا مهيأ لاتّباع الاقتراحات التي يمليها العقل.

ـ هذا واضح.

ـ أما الجزء الآخر الذي يدفعنا إلى تذكّر متاعبنا ثم العويل دون اكتفاء فيمكن أن ننعته بالجبن والسخف والعبث.

ـ حقاً يمكننا ذلك.

ـ ألا يمدّنا الجانب الثاني ـ أعني الجانب الثائر ـ بنوعية كبيرة من المواد الصالحة للمحاكاة، بينما لا يسهل تقليد المزاج الهادىء العاقل بسبب توازنه، وإذا قُلِّدَ فلا يُستساغ، خصوصاً في مهرجان عام أو في مسرح يعجّ بجمهور غير منظَّم وغير متميز. فهذا الشعور المتزن غريب عنهم كل الغرابة.

ـ بكل تأكيد.

ـ إذن، فالشاعر المقلّد الذي يسعى وراء الشهرة لا يكون شاعراً طبيعياً ولا يقصد بفنه أن يرضي أو يؤثّر على الجزء العقلاني من الروح بل إنه يفضّل المزاج الحارّ المتقلّب الذي يسهل تقليده.

ـ هذا واضح.

ـ والآن يمكننا منصفين أن نضع الشاعر بمحاذاة المصوِّر فهو يماثله في أمرين:

الأمر الأول هو بُعْدُهُ بمراحل عن الحقيقة، في مؤلفاته.

والأمر الثاني هو اهتمامه بالجزء الأدنى قيمة من الروح . ونكون مصيبين إذا رفضنا السماح له بالبقاء في دولة منظمة تنظيماً حسناً لأنه يثير المشاعر ويغذّيها ويقويها بينما يضعف العقل . وكما هو الحال في مدينة يُسْمَح للأشرار فيها بالتسلط ويُقْصَى الأخيار عن الطريق، تكون نفس الإنسان عندما يغرس فيها المقلّد مزاجاً شريراً بتسامحه مع طبيعة الإنسان اللاعقلانية التي لا تميّز بين العظيم والحقير بل تنظر إلى الشيء نفسه بالاستخفاف تارة والتعظيم أخرى . إذن فالشاعر صانع صور وهو بعيد جداً عن الحقيقة .

- بالضبط .

- غير أننا لم نقدم بعد أهمّ نقطة في اتهامنا، وهي قدرة الشعر على إلحاق الضرر حتى بالأناس الطيبين . وما أقل الذين لا يمسّهم الأذى، أليس ذلك مزعجاً؟

- نعم بكل تأكيد، إذا كانت النتيجة كما قلت .

- أَصْغِ ثم أصدر حكمك . عندما يصغي الواحد منا - ولو كان أفضل الناس - إلى قطعة من شعر هوميروس، أو أي شاعر آخر من شعراء التراجيديا، وهي تمثّل بطلاً يتشدّق في وصف أحزانه في خطاب طويل ثم يضجّ بالبكاء ويضرب صدره، فإنّ أفضلنا في هذه الحالة يسرّه أن يستسلم للمشاركة الوجدانية وينتشي من تفوّق الشاعر الذي أثار مشاعرنا إلى أقصى حد .

- نعم بالطبع، أعرف ذلك .

- غير أنه إذا داهمنا حزن شخصي فالملاحظ أننا نفاخر بعكس هذه الصفة ونرغب في أن نتحلّى بالصبر والهدوء وهذا هو التصرف الرجولي، أما التصرف الرجولي الآخر الذي أسرنا بالإلقاء الشعري فهو ما نعتبره من صفات المرأة .

- حقّ تماماً .

- إذن، هل نكون على صواب في مدحنا وإعجابنا بشاعر يقوم بعمل يمقته كل فرد منا ويخجل من ارتكابه .

ـ كلا بالتأكيد هذا غير معقول .

ـ إنه معقول من وجهة نظر واحدة .

ـ أية وجهة؟

ـ إذا أصابتنا مصيبة فإننا نشعر بجوع طبيعي ورغبة في تهدئة حزننا بالبكاء والعويل . إنَّ هذا الشعور الذي نكبته حين نُصاب ترضيه وتسرّه أشعار الشعراء . وبما أن الطبيعة الفضلى في نفوسنا لم يمرنها العقل أو العادة تمريناً كافياً فإنها تسمح لعنصر المشاركة الوجدانية أن ينفلت لأن المأساة هي مأساة الآخرين . ويظن المتفرج أنه لا بأس عليه من مدح شخص يتحدث عن مقدار طيبته وأن يرأف بآخر يثير ضجة حول متاعبه ، ويظن المتفرج أن المتعة ربح ، فلم إذن يشمخ برأسه فيفقد هذه المتعة كما يفقد الشعر أيضاً . وقلة أولئك الذين يفكرون أن بعضاً من شرّ الآخرين يمكن أن يتسرب إلى نفوسهم ، وأن شعورنا بالأسى الذي اشتدَّ من رؤية نكبات الآخرين يصعب كبته في أنفسنا إذا أُصبنا بدورنا .

ـ إن قولك صحيح .

ـ ألا يصدق القول كذلك بالنسبة للأمور الهزلية .

ـ هناك بعض النكات التي تخجل أن تتفوه بها ، غير أنك إذا سمعتها على مسرح هزلي أو على الأصح في مجالس خاصة فإنك تُسَرّ كثيراً لدى سماعها ولا تنفر على الإطلاق من عدم لياقتها . والحال هنا تكرار لحالة الرأفة السابقة . فهناك جانب من طبيعة الإنسان يميل إلى الضحك . وهذا الجزء ، الذي يكبته العقل خوفاً من أن يلقب صاحبه ببهلوان ، يعود فينطلق ثانية . وبما أنك قد هيجت هذه الطاقة الضاحكة في المسرح فإنك ، لا شعورياً ، تسلم نفسك إلى تمثيل دور الشاعر الهزلي وأنت في بيتك .

ـ هذا حقّ .

- وكذلك يُقال في الشهوة والغضب وغيرهما من العواطف الأخرى كالرغبة والألم واللذة التي تعتبر ملازمة لكل عمل. كما أن الشعر في كافة هذه الأحوال يغذّي ويروي هذه الانفعالات بدلاً من أن يجففها. ويترك لها الحكم بالرغم من وجوب ضبطها إذا أراد البشر أن يزيدوا من سعادتهم وفضائلهم.

- لا يسعني إنكار ذلك.

- لذلك يا جلوكون كلما قابلت واحداً من مادحي هوميروس ممن يدّعون أنه معلم للإغريق ومفيد في شؤون التربية وفي تنظيم الأمور البشرية، وأن محاولة معرفته وقراءته مراراً وتكراراً أمر واجب، وكذلك تنظيم حياتنا بأجمعها حسب تعليماته، كلما قابلت أياً من هؤلاء الذين يقولون هذه الأشياء كان بإمكاننا أن نحبهم ونحترمهم، فهم أناس ممتازون بالنسبة إلى بصيرتهم المحدودة. ونحن مستعدون للاعتراف بأن هوميروس هو أعظم الشعراء وطليعة كتّاب التراجيديا. غير أننا يجب أن نظل ثابتين على اعتقادنا بأن الأناشيد الدينية للآلهة ومدائح مشاهير الرجال هي الشعر الوحيد الذي يسمح بقبوله في دولتنا. لأننا إذا تعدّينا هذا الحدّ وسمحنا بدخول عروس الشعر المعسول سواء في الملاحم أو الشعر الغنائي فحينئذ تحكم دولتنا اللذات والآلام بدلاً من القانون والعقل البشري الذي تقرر بالإجماع أنه خير الأمور.

- هذا حقّ.

- وبما أننا عدنا في هذا البحث إلى موضوع الشعر فليكن دفاعنا دليلاً على منطقية حكمنا السابق في إقصاء فنٍّ يتمتع بالمزايا التي وصفناها سابقاً عن جمهوريتنا، إذ العقل هو الذي أجبرنا على هذا. وخوفاً من أن تُعزى إلينا القسوة أو قلّة الأدب فلنقل إنَّ هناك نزاعاً قديماً بين الشعر والفلسفة. وثمة براهين كثيرة على ذلك كالمثل القائل «الكلبة الضابحة التي تعوي وراء سيدها» و«العظمة العاطلة هذيان مجانين» و«طائفة الفلاسفة ممن يخادعون زوس» و«المفكرون

المتحذلقون لفرط مكرهم» . وهناك عدد لا يحصى من الأدلة الأخرى على العداء المستحكم بينهما .

وعلى الرغم من كل ذلك دعنا نؤكد لصديقتنا الحلوة وأخواتها من الفنون المقلِّدة أنه يسرّنا استقبالها في دولتنا إذا قدّمت لنا البراهين الكافية على ضرورة وجودها في دولة منظمة تنظيماً حسناً فنحن نشعر بسحرها إلى حد بعيد . غير أن ذلك لا يمنعنا من التمسك بالحقيقة . وأعتقد يا جلوكون أنك تعادلني في التأثر بسحرها وخصوصاً كما تتجلى في شعر هوميروس .

ـ نعم . إنني مأخوذ بسحرها فعلاً .

ـ هل أقترح إذن السماح لها بالعودة من المنفى شريطة أن تقدم دفاعاً عن نفسها في قالب من الشعر الغنائي أو غيره من الأوزان الشعرية .

ـ بالتأكيد .

ـ إنَّ بإمكاننا أن نسمح للمدافعين عنها من محبي الشعر وما هم بشعراء أن يدافعوا عنها بنثرهم . وليبرهنوا على أنها ليست ممتعة فقط بل مفيدة للدولة وللحياة البشرية . إننا على استعداد للإصغاء إلى أقوالهم بروح سمحة لأن البرهان على ذلك يجعلنا من الرابحين ، أعني إذا كان في الشعر من الفائدة ما فيه من المتعة .

ـ سنكون نحن الرابحين بكل تأكيد .

ـ وإذا ما أخفق دفاعها يا صديقي العزيز فعلينا أن نتخلى عنها كعاشق يتخلى عن معشوقته ، ولن يخلو هذا الأمر من الصراع . ونكون حينذاك أشبه بغيرنا من الأشخاص المتيمين الذين يضغطون على أنفسهم إذا اعتقدوا أن هذه الرغبات تتعارض مع مصالحهم . إنَّ محبتنا للشعر التي غرسها فينا التعليم الذي تلقيناه على يد الدولة النبيلة يحدونا أيضاً إلى الرغبة في ظهور الشعر بأجمل مظهر وأصدقه . وسيظل لحجتنا هذه سحرها ما دام الشعر عاجزاً عن الدفاع عن نفسه وسنكرر هذه

الحجج لأنفسنا طوال الوقت الذي نصغي فيه إلى أنغامها خشية أن نقع فريسة حب صبياني لها ما يزال يأسر الكثيرين. ومهما كانت الأحوال فنحن نعرف تمام المعرفة أن الشعر كما وصفناه لا يمكن اعتباره ساعياً جاداً وراء الحقيقة وعلى من يصغي إليه أن يأخذ جانب الحذر اتقاءً لغوايته، وأن يجعل كلامنا قانونه حرصاً على سلامة بلده التي يحبها من أعماق قلبه.

ـ نعم. إنني أوافقك على ما تقول.

ـ نعم يا عزيزي جلوكون فالعواقب خطرة ـ أخطر مما يظهر ـ ففيها الشر أو الخير للإنسان. وما الذي يربحه الفرد إذا أهمل العدل والفضيلة في سبيل الشهرة أو المال أو السلطة أوالإثارة الشعرية.

ـ نعم. لقد اقتنعت بوجهة نظرك كما يمكن أن يقتنع بها أي شخص آخر.

من الأيون

سقراط : إنني أرى ذلك يا أيون، وسأشرع في تفسير ما أظنه السبب في هذا الأمر. إنَّ موهبتك التي تتجلى في كلامك الرائع عن هوميروس ليست فناً مدروساً بل هي إلهام كما قلت منذ لحظات . والذي يدفعك هو أمر إلهي كالمادة التي يحويها الحجر الذي يلقّبه يوروبيدس بالمغناطيس ويُعْرَف عامة بحجر هراقليا؛ إنَّ هذا الحجر لا يجذب الحلقات الحديدية فقط بل يكسبها مقدرة مشابهة على اجتذاب حلقات أخرى، وفي بعض الأحيان نشاهد مجموعة من القطع الحديدية أو الحلقات المتدلية واحدة من أخرى والتي تشكّل سلسلة طويلة جداً تحصل كل حلقة منها على قدرتها على الجذب من الحجر الأصلي. إن آلهة الفن تلهم بالطريقة نفسها بعض الرجال. ومن هؤلاء الملهمين تتدلى سلسلة من الأشخاص الذين يتأثرون بهذا الإلهام. إنَّ جميع الشعراء المجيدين سواء كانوا من أصحاب الملاحم أو الشعر الغنائي لا ينظمون أشعارهم الجميلة بوحي من الفن المدروس بل لأنهم ملهمون مأخوذون. وكما يرقص الكوربنتيون المعربدون وهم بلا وعي، كذلك ينظم الشعراء الغنائيون أنغامهم الجميلة وهم غير واعين أيضاً. إنهم يتلقون الإلهام ويصبحون كالمأخوذين إذا ما وقعوا تحت تأثير الموسيقى والوزن. وهم أشبه بوصيفات باخوس اللواتي يرضعن اللبن والعسل من الأنهار عندما يقعن تحت تأثير ديونيسيس[1] ولا يستطعن ذلك إذا كنَّ مالكات لوعيهن التام. إنَّ روح

---

(١) إله الخمر عند الإغريق.

الشاعر الغنائي. كما يقول هو، تخضع لهذه المؤثرات نفسها. وكذلك يروي لنا الشعراء أنفسهم أنهم يجلبون أغانيهم من الينابيع المعسولة ويقتطفونها من حدائق آلهة الفنون ووهادها وأنهم كالنحل يطيرون من زهرة إلى زهرة. وكل هذه صحيح لأن الشاعر كائن خفيف مجنّح مقدّس ولا يمكنه أن يبدع إلا إذا أُلْهِمَ أو أُخْرِجَ عن طوره وتجرّد من عقله. فإذا لم يصل إلى هذه الحال فإنه يفقد قواه ويعجز عن النطق بما يوحى إليه. ويا لكثرة الكلمات النبيلة التي يتحدث بها الشعراء عن أفعال البشر. إنهم مثلك عندما تتكلم عن هوميروس لا يخضعون في التحدث لقواعد فنية مدروسة، بل يتفوهون بوحي من الآلهة التي تدفعهم إلى ذلك وليس بوحي آخر. وعندما يُلْهَم هؤلاء الشعراء فإنّ الواحد منهم يؤلف الشعر الحماسي والآخر يصوغ ترانيم المديح أو أناشيد الجوقة أو ينظم شعر الملاحم أو الإيامبك Iambic. ولا تقتضي مهارة أحدهم في فن ما أن يكون ماهراً في الفنون الأخرى، لأنّ الشاعر لا ينشد متأثراً بمقدرته الفنية وإنما بالقدرة الإلهية. ولو أنه تعلم القوانين الفنية لاستطاع أن يجيد في كل هذه الفنون، لذلك فاللّه يجرد الشعراء من عقولهم ويستخدمهم كرسل مثلما يفعل مع كهنته وأنبيائه المقدسين حتى ندرك، عندما نصغي إليهم وهم ينطقون بهذه الدرر الثمينة في حالة لاشعورية، أن الناطق هو اللّه وليس الشعراء أنفسهم، وأنه يكلمنا بواسطتهم. ومثال بارز على ما أقول هو الشاعر الكالسيدوني تينيكوس، إذ لم يكتب شيئاً يستحق الذكر سوى نشيدالحرب المشهور الذي تتناقله جميع الأفواه. وهو من أجمل ما كتب من الأشعار ومن إبداع الآلهة كما وصفه الشاعر نفسه. وبهذه الطريقة إذن يبين اللّه لنا أنّ هذه الأشعار الجميلة ليست من صنع البشر بل هي سماوية ومن صنع اللّه، فلا مجال لأنّ نشك في المصدر. وما الشعراء إلا ناقلون لكلام الآلهة التي تستولي على أنفسهم. أليس هذا هو الدرس الذي أراد اللّه أن يلقننا إياه حينما جعل أسوأ الشعراء ينشد أحسن قصيدة؟ أليس قولي صحيحاً يا أيون؟

لونجانيوس [1]

سموّ البَلاغة

لعلك تذكر يا عزيزي بوستومياس تيرنتيانوس أننا عندما تفحصنا مقالة سلياس «في سمو البلاغة» وجدنا أنها لم تف الموضوع حقّه من الاعتبار، كما أنها عجزت بشكل واضح عن إدراك النقاط الجوهرية، ولم تحمل إلى قرائها إلا القليل من العون العملي الذي ينبغي أن يكون منحه الهدف الرئيسي للكاتب. وكل مقالة منسقة تتطلب أمرين: الأول شرح الموضوع، والآخر، وهو الأكثر أهمية رغم أنه الثاني في الترتيب، بيان الوسائل التي تصل بنا إلى الغاية. أما سلياس فيحاول كشف طبيعة ما هو سام في البلاغة بتعداد أمثلة لا تحصى، وكأن جهلنا هو الذي يفرض ذلك. أما البحث في الوسائل التي قد تمكننا من النجاح في رفع مستوى قدراتنا إلى حد معين من السمو، فإنه قد أسقطه لأنه غير ضروري، ويالغرابة ذلك!

٢ - وعلى أي حال ربما كان ينبغي أن يُمْتَدَح الإنسان لأفكاره السارة وحماسته أكثر من أن يُلام على قصوره. وبما أنك دفعتني بدورك إلى كتابة مقالة قصيرة في البلاغة إشباعاً لرغبتك الشخصية، فلنبحث فيما إذا كانت آرائي التي

---

(١) لونجانيوس، هو الاسم الذي أعطي لمؤلف « سمو البلاغة» المجهول. ولقب بذلك بسبب اقترانه الخاطىء طويل الأمد بكاسيوس لونجانيوس (القرن الثالث الميلادي) أما المؤلف الحقيقي فقد عاش في القرن الأول بكل تأكيد، وربما بدأ صيته يذيع في الفترة الأخيرة منه.

كونتها عن الموضوع تحوي شيئًا فيه منفعة عامة. وستشترك معي يا صديقي، متمشياً مع طبيعتك ومع ما هو ملائم، في تقييم كل تفسير، مجلاً الحقيقة إلى أبعد حد. وما أروع جواب ذلك الذي صرّح عندما سُئِلَ عن الصفات التي نشبه بها الآلهة فقال: العطاء والحقيقة

٣ - وبما أنني أكتب إليك يا صديقي العزيز، وأنت حسن الاطلاع على الدراسات الأدبية، فإني لا أشعر بحاجة إلى تقديمٍ يُعَرِّفُ سمو البلاغة بأنه امتياز خاص وبراعة في التعبير، ويذهب إلى أنَّ أعظم الشعراء والكتاب وصلوا إلى ذروة مجدهم ونالوا شهرتهم الخالدة بفضل هذه الميزة.

٤ - إنَّ اللغة الرفيعة لا تقنع المستمعين، ولكنها تُدْخِلُ الطرب إلى نفوسهم. وفي كل وقت وعلى كل حال، يتغلب الكلام المؤثّر بسحره الذي يغمرنا به على غيره من الكلام الذي يهدف إلى الإقناع والإرضاء. إنَّ السيطرة على قناعاتنا أمر ممكن عادة، أما ما هو سام في بلاغته فأثره لا يُقاوَم وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين. ولا تنجم المهارة في الإبداع والنظام والترتيب في الموضوع عن أمر واحد أو اثنين بل تأتي نتيجة لعمل شاق في بناء الموضوع بأكمله. وحين تومض شعلة البلاغة في اللحظة المناسبة يتناثر أمامها كل شيء كالصاعقة، وتتمثّل في الحال قدرة الخطيب في كامل استعلائها. ولكن يكفي ذلك، فإنني أعرف جيداً أنك تستطيع، يا عزيزي تيرنتيانوس، أن تستوحي مثل هذه التأملات وما شابهها من تجاربك الخاصة.

- ٢ -

قبل كل شيء يجب أن نتساءل فيما إذا كان هناك فن مدروس للبلاغة أو البيان. إنَّ بعض النقّاد يعتقدون أنه من الخطأ كل الخطأ إخضاع مثل هذه الأمور لقوانين الفن. يقول أحدهم إن اللهجة البليغة فطرية ولا تُكْتَسَب عن طريق

الدراسة، والطبيعة هي الفن الوحيد الذي يستطيع أن يطوقها بإطاره. وهم يظنون أن المؤلفات الطبيعية هذه تغدو أسوأ وأوهى عندما تذويها قوانين الفن.

٢ - غير أنني أؤكد أننا نجد الأمر مخالفاً لذلك إذا لاحظنا أنَّ الطبيعة، بالرغم من حريتها واستقلالها بالنسبة لأمور العاطفة والبلاغة، لا تميل إلى التصرف كيفما اتفق أو دون نظام مطلقاً. فالطبيعة هي القاعدة الأصيلة الحيوية في جميع الحالات، ولكن التنظيم يستطيع أن يعرف الحدود والفصول الملائمة كما يستطيع أن يمدّ بأسلم القوانين للاستعمال والتمرين. هذا والتعبير البلاغي أشدّ تعرضاً للخطر عندما يتجه في طريقه الخاصة دون توجيه علمي، وعندما يعاني من عدم الاستقرار وعدم الاتزان ويُتْرَك تحت رحمة قوة الاستمرار والتنطع الجاهل. وصحيح أنه يحتاج غالباً إلى حافز، ولكن من الصحيح أيضاً أنه يحتاج إلى لجام.

٣ - إنَّ ديموستينس يعبّر عن رأيه في الحياة البشرية بشكل عام فيقول إنَّ الحظ الحسن هو أعظم النعم كما إنَّ العظة الحسنة، التي تشغل المركز الثاني، لا تكاد تقلّ في أهميتها عنه، إذْ إنَّ غيابها يسهم حتماً في تدميره. ويمكننا تطبيق هذا القول على اللغة، فالطبيعة تشغل مركز الحظ الحسن ويقوم الفن مقام العظة الحسنة. والأهم من ذلك كله هو أنْ نتذكر أنَّ بعض عناصر التعبير التي يقال إنها موجودة في قبضة الطبيعة فقط لا يمكن تعلّمها من أي مصدر آخر غير الفن. وأقول إنه إذا قلّب الناقد الراغب في المعرفة هذه الأمور في ذهنه فإنه، كما يبدو لي، سيكفّ عن اعتبار بحث هذا الموضوع عديم الجدوى أو غير ضروري.

- ٣ -

- ليخمدوا نار أتون متأجج تضيع شعلته في الأفق البعيد!

دعهم يدلوني على واحد يلتزم مسكنه

سأقذف عالياً في الفضاء إكليل لهب كالعباب

وسأحرق السطوح وأردّها قبضة من رماد

كلا إن أنشودتي الآن ليست ذات لحن نبيل(١)

ليس في هذه الصور شيء من المأساة بل هي مزيفة كاذبة. «فأكاليل اللهب» و«قذف إلى السماء» وبورياس ممثلاً بعازف ناي، وكل ما تبقى، تشابيه مضطربة التعبير ملتبسة الصور أكثر مما هي نتاجٌ لقوة عاطفية. وإذا فحصنا كلاً منها في وضح النهار فإنها تهبط شيئاً فشيئاً من المرعب إلى الحقير. إنَّ النفخة الجوفاء لا تُغْتَفَر حتى في التراجيديا التي هي بطبيعتها فخمة ميّالة إلى العبارات الرنّانة، وإخال أنها لا تنسجم مع سرد الحقائق الواقعية.

٢ - وعلى هذا الأساس أستهزىء من عبارات جورجياس الليونتيني حيث يصف اكزركسيس بـ«زوس الفرس»، والحيوانات المفترسة بـ«القبور الحية». وكذلك الحال في بعض تعابير كالستينس المنمقة غير الرفيعة. أما تعابير كليتارخوس فهي أسوأ من ذلك. وهذا الرجل سخيف ينفخ، كما يقول سوفوكليس، في «مزمار قزم، عيي».

ويمكننا أن نجد أمثلة أخرى لدى أمفيكريتس وهيجيسياس وماتريس. فعندما يُخيَّل لهؤلاء الكتاب أنهم في لحظة إلهام فالنوبة في الغالب غير حقيقية وهم ببساطة يعبثون.

٣ - ومجمل القول أن تجنب استعمال العبارات الرنانة الجوفاء عسير. وتفسير ذلك أنَّ كل من يهدف إلى سمو البيان يخشى أن يتَّهم بالضعف أو الجفاف لذلك يجنح - وكأنما بحكم قانون طبيعي غريب - إلى الطرف المعاكس تماماً.

---

(١) إسخلوس.

وأمثال هؤلاء يضعون ثقتهم في المثل القائل «الإخفاق في محاولة عظيمة هو على الأقل خطأ نبيل».

٤ - غير أن التضخم والنفخة هما شرّ سواء في الجسم أم في اللغة. وهما زيف يهدد بقلب أهدافنا إلى ما يعاكسها. ويقال إنه ما من شخص أكثر جفافاً من رجل مصاب بمرض الاستسقاء. وحين النفخة الكاذبة في تجاوز حدود السمو البلاغي تكون الحصيلة عيباً يُلَقَّب بالسخف، وهو الطباق المباشر للسمو البياني لأنه يمثل منتهى الدناءة والضعة. وهو في الحقيقة أحقر رذيلة يتّصف بها أسلوب. وما هي ماهية هذا السخف؟ إنّ الأمر واضح، فالسخف ما هو إلا أفكارُ متحذلقٍ تبدأ على شكل عبث علمي ثم تنتهي بالجمود. ويقع الكتّاب في هذا الخطأ لأنهم ينجرفون دون علم منهم إلى البهرجة الرخيصة المصطنعة، بينما يكون هدفهم الأساسي هو الشيء النادر المتقن الصنعة الجذاب قبل كل شيء.

٥ - أما الأمر الثالث فهو نوع من الخلل وثيق الصلة بما سبق يتعلق بالأمور العاطفية. وقد دعاه ثيودورس «Parenthyrsus» يقصد بهذه الكلمة العاطفة النشاز الجوفاء تتمثل عندما لا يتطلّب الموقف أي انفعال، أو العاطفة المتطرفة تبرز حيث يُحتَاج إلى الاعتدال. فما أكثر ما ينساق الكتّاب مدفوعين بنشوة الخمر المسكر إلى إظهار انفعالات عاطفية ليس سببها طبيعة الموضوع بل مجرد أمور شخصية مملة. ونتيجة لذلك يبدو هؤلاء الكتاب لجمهور المستمعين- الذي لم يتأثر على الإطلاق- وكأنهم يتصرفون تصرفاً أخرق. ولا عجب فهم ثملون في نشوة وسامعوهم ليسوا كذلك. إلا أننا سنحتفظ بمشكلة الانفعالات العاطفية هذه كي نعالجها معالجة خاصة.

- ٤ -

أما بالنسبة للخطيئة الثانية التي تكلمنا عنها- وهي الجمود- فإن تايميوس

يقدم لنا عدّة أمثلة عليها. لقد كان تايميوس كاتباً ذا مقدرة كبيرة بشكل عام. وقد برهن على أن باستطاعته في بعض الأحيان أن يصل إلى مستوى من السمو في الأسلوب. فقد كان ضليعاً في العلم بارعاً فيه لكنه ميال إلى انتقاد أخطاء الآخرين والتغاضي عن أخطائه. وبسبب رغبته العارمة في ابتكار أفكار جديدة دائمًا فقد كان كثيراً ما يقع في مهاوي السخف والأعمال الصبيانية.

٢ - سأكتفي بذكر مثالين فقط عن أسلوبه لأنَّ سيلياس قد ذكر عدداً كبيراً من ذلك. ففي سياق قصيدة مدح للإسكندر الكبير يقول واصفاً إياه: «ذلك الرجل الذي سيطر على قارة آسيا بكاملها في سنين أقل من التي قضاها إيسوقراط في كتابة قصيدته التقريظية التي يحرض فيها على الحرب ضد الفرس». إنه لغريب حقاً أن يُقَارَن رجل مكدونيا بالخطيب المذكور. ولا عجب أن نقول - يا تايموس - إذا استعملنا مقاييسك ذاتها، إن اللاسيديمونيين أقل بسالة من إيسوقراط بكثير لأنهم قضوا ثلاثين سنة في فتح مسينيا بينما ألّف هو قصيدته التقريظية في عشر سنوات فقط.

٣ - لنتأمل ثانية الطريقة التي يتكلم بها عن الأثينيين الذين أُسِروا في صقلية: «لقد عوقبوا لأنهم انتهكوا حرمة هرمز وشوهوا تماثيله. أما تنفيذ هذا القصاص فيعود في المقام الأول إلى هرمو كريتس بن هرمون الذي ينحدر - من ناحية الأب - من الإله الذي أسيء إليه». وإنني أعجب يا عزيزي تيرنتيانوس كيف لا يقول تايميوس إن «ديون وهيراكليدس أيضاً قد جرّدا الطاغية ديونيسيوس من الحكم لأنه هتك حرمة زوس وهرقل».

٤ - ولكن لماذا نتكلم عن تايميوس عندما ينسى أبطال الأدب زينوفون وأفلاطون نفسيهما - مع أنهما قد تدربا في مدرسة سقراط - في سبيل مثل هذه الدعابات السخيفة؟ لقد كتب زينوفون في كتابه «نظام الحكم عند اللاسيديمونيين»:

«أن تسمع أصواتهم أصعب عليك من أن تسمع أصوات تماثيل نصفية من الرخام، وأن تحوّل نظرتهم الشاخصة أشق عليك من تحويل نظرة التماثيل البرونزية، وفي عيونهم تظهر لك عذارى حيية هم أكثر خفراً منها».

إن تسمية حدقة العيون بـ «عذراء حيية» تليق بقلم أمفيكريتس لا بقلم زينوفون. يا للسماء، ما أغرب أن نعتقد أن بؤبؤ العين لدى هؤلاء الناس معُبِّر عن الحياء بالرغم من المثل الشائع: إنَّ محبة الفرد لا يظهرها شيء كالعين. «أيها السكير لك عينان كعيني كلب»، كما يقول هوميروس.

٥ - إنَّ تايميوس لا يترك حتى هذه القطعة من الجمود لزينوفون بل يتمسك بها وكأنها كنز دفين.

وعلى أي حال، فبعد أن يقول إن أجاثوكليس قد خطف ابنة عمه، التي زُوِّجَت إلى رجل آخر، في غمرة مراسيم الزواج، فإنه يتساءل من كان يستطيع أن يفعل ذلك غير الذي استبدل بحياء العذارى في عينيه الطيش والتهور.

٦ - ورغم ألوهية أفلاطون المعتادة فإنه يقول - وهو يعني رقعاً للكتابة- «سيكتبون ويحتفظون بآثار تذكارية من الصنوبر في معابدهم».

ويقول ثانية «أما بالنسبة للأسوار يا ماجيلاس، فإنني أؤيد إسبارطة في عزمها على ترك هذه الأسوار مستلقية على التراب وعدم دعوتها للنهوض». وليس تعبير هيرودتس أفضل من ذلك إذ يقول: «إنَّ النساء الجميلات هن ذوات العيون الحادة». ويمكن التجاوز عن ذلك إلى حد ما إذ إن هذا التعبير المعين يَرِدُ على لسان قوم همج في حالة سكر بيّن. ومن الأفضل للمؤلف ألا يقع تحت طائلة اللوم من الأجيال القادمة بسبب عرض تفاهات سمج.

- ٥ -

ينبع كل هذا النتاج الطفيلي القبيح في الأدب من منهل واحد هو السعي وراء الجديد في التعبير عن الآراء، مما يمكن أن يعتبر جنون العصر الشائع. وتنبع معظم أسباب قصورنا ومزايانا من المصدر نفسه عادة. فبينما تساعد التعابير الجميلة واللمسات السامية والتناغم الساحرعلى إبداع مقالة ناجحة؛ فإن هذه الأمور نفسها ليست عناصر النجاح وأسسه فقط، وإنما هي عناصر الإخفاق أيضاً. ويصح هذا القول أيضاً بالنسبة للتنويع والمبالغة ثمَّ استعمال صيغة الجمع. وسنرى فيما بعد الأخطار التي تتعرّض لها كلٌّ من هذه الأساليب على حدة. أما الآن فمن الضروري أن نبحث عن الوسائل التي تمكّننا من تجنب الأخطار التي تلازم خطوات الأسلوب البلاغي السامي.

- ٦ -

وأفضل هذه الوسائل يا صديقي أن نحصل - قبل كل شيء- على معرفة جلية وتذوّق لما هو سام وبليغ بلاغة حقيقية. غير أن هذا المشروع شاق عسير إذ إن الحكم على الأسلوب هو النتيجة النهائية التي تكلل تجاربنا الطويلة. ومع ذلك -وعلى سبيل التوصية- فإنه ليس بمستحيل أن يكتسب الإنسان مقدرة على التمييز في هذه الأمور إذا انتبه لما سأنوّه به فيما يلي:

يجب أن تعرف - يا صديقي العزيز- أنَّ بلاغة التعبير تشبه حياة الإنسان العادية. وعندما نعتبر نحن في هذه الحياة أنَّ احتقار أمرٍ ما هو عمل عظيم لا نستطيع أن نعتبر هذا الأمر عظيماً، فالغنى والشهرة والرتب والسلطات وكافة الأمور الأخرى التي تتمتع بدرجة كبيرة من زخرف المظهر وبريقه لن تخدع الرجل العاقل، إذ إنَّ احتقار مثل هذه الأمور يعتبر أمراً عظيماً إلى حدٍ بعيد، فالرجل الذي يستطيع أن يصل إلى مثل هذه الأمور بسهولة كبيرة، ولكن نفسه السامية تفرض

عليه أن يحتقرها، لابد أن يستحق منا كل إعجاب وتقدير. وكذلك، فإن علينا، بالنسبة لبلاغة التعبير في الشعر والكتابات النثرية، أن نلحظ فيما إذا كانت بعض هذه الأمثلة المقترحة سامية المظهر فقط تخفي وراءها أموراً سخيفة تكتنفها من كل جانب، والتحليل هو الذي يكشف حقيقتها الباطلة، وهي لا تلاقي إعجاباً بل احتقاراً من ذوي النفوس النبيلة.

٢ - إنَّ روحنا تتأثر غريزياً بالسمو الحقيقي فتسمو معه ثم تحلق بكبرياء وهي تفيض بالسرور والزهو، وكأنها هي التي أنتجت ماسمعته.

٣ - لذلك فعندما تُكَرَّر قطعة أدبية على أسماع رجل ذكي ضليع بالأدب ولا تؤثر فيه بشكل يجعل نفسه تميل إلى الأفكار السامية، ولا تترك في عقله مادة للتأمل أكثر من المعنى المجرد الذي تنقله الكلمات، تحظى بكل احتقار إذا فُحِصَت بدقة من أولها إلى آخرها. إنها حينذاك لا يمكن أن ترقى إلى مستوى البلاغة السامية الحقيقية لأنها لا تترك أثراً كبيراً في النفس بعد سماعها أول مرة، ذلك أنَّ البلاغة الحقيقية لا يملّها الإنسان مهما عاود قراءتها وفحصها فذكراها تبقى راسخة في النفس ولا تمّحي بسهولة، هذا كما إنه من المستحيل الصمود أمامها.

٤ - وبشكل عام فالأمثلة التي تحظى بإعجاب جميع الناس وتسرّهم تُعْتَبَر أمثلة رفيعة بليغة حقيقية لأنه عندما تتفق آراء أناس يختلفون في المهنة والمعيشة والأطماع والأعمار واللغات على رأي واحد في موضوع معين، فإن هذا الحكم الصادر باتفاق جميع هذه العناصر المتنافرة يجعل إيماننا قوياً لا يتزعزع بموضوع هذا الإعجاب.

- ٧ -

يمكن القول إنَّ هناك خمسة مصادر رئيسية للغة الرفيعة، وموهبة الحديث هي الأساس المشترك الذي لا غنى عنه لكافة هذه المصادر. أما أهمها فهو المقدرة على

تكوين آراء عظيمة كما سبق أن شرحنا في ملاحظاتنا عن زينوفون. أما ثانيها فهو الانفعال المتوقّد الملهم. والقسم الأعظم من هذين العنصرين من عناصر البلاغة فطري، أما ما تبقى من هذه العناصر فهو ناتج جزئياً عن الصنعة الفنية المدروسة. إنَّ تكوين الصور المناسب يتناول نوعين منها: أحدهما يتعلق بالأفكار والآخر بالتعبير، ويلي ذلك اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز ثم دقة الألفاظ. أما العنصر الخامس الذي هو الخاتمة المناسبة لكل ما سبق فهو المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة.

والآن، تعال نبحث ما يشمله كل نوع من هذه الأنواع مع الإدلاء بملاحظة واحدة كمقدمة للموضوع، وهي أنَّ سيسلياس قد حذف بعض هذه الأقسام الخمسة، كالانفعال العاطفي مثلاً.

٢ - ولا شك أنه مخطىء إذا فعل ذلك معتمداً على أن سمو البلاغة والانفعال العاطفي وحدة كاملة، أو إذا ظن أنهما أمر واحد لا سبيل لانفصال أي منهما عن الآخر، إذ إنَّ هناك بعض الانفعالات التي تبعد بعداً شاسعاً عن السمو وهي من طبقة أدنى. مثال ذلك الرأفة والحزن والخوف. ومن ناحية أخرى، توجد أمثلة عديدة على بلاغة سامية مستقلة عن الانفعالات العاطفية، ومثال ذلك: كلمات هوميروس الجريئة بصدد الألوديين، وهي مثل واحد من أمثلة لا تحصى:

«نعم لقد جاهدوا بجنون ليرفعوا أوسا ossa عالياً فوق أولمبوس

وفوق أعالي بليون المغطى بالغابات، علّهم من هناك يصلون إلى السماء»[1]

وكذلك الكلمات التي تلي مشبعةً بقوة أعنف

«نعم لقد قاموا بفعلتهم»

---

(١) الأوديسا XI (٣١٥ - ٣١٦).

٣ - وعلى لسان الخطباء أيضاً نجد قصائد التأبين وقصائد التشريفات والمناسبات تحتوي من كل وجه أمثلة عديدة للسمو والبلاغة بالرغم من أنَّ معظمها خال من الانفعالات العاطفية. وهذا هو السبب الكامن وراء كون الخطباء العاطفيين أسوأ المداحين. كما أن الماهرين في المدح هم أقل الناس انفعالاً.

٤ - وإذا ظن سيسلياس، من ناحية أخرى، أن الانفعال العاطفي لا يسهم في السمو البياني مطلقاً، ولهذا السبب لم ير أنه جدير بالذكر، فإنه حينذاك يكون على ضلال تام، وإنني أؤكد بكل ثقة أنه ليس من لحن أكثر سمواً من لحن الانفعال الحقيقي في موضعه الصحيح عندما يندفع في عصفة هائجة من الحماسة المتأججة وكأنه يفرغ في كلمات المتحدث فيضاً من الجنون.

- ٩ -

تتبوأ أول الحالات المذكورة المسماة بالسمو الفكري المركز الأول بينها جميعاً. وعلينا في هذه الحالة - ورغم أن بحثنا يتعلق بموهبة أكثر مما يتعلق بأمر مكتسب - أن نغذي أرواحنا بقدر المستطاع بالأفكار السامية ونجعلها دوماً مفعمة بالإلهام النبيل.

٢ - قد نتساءل عن الطريقة التي نصل بها إلى هذا الهدف؟ لقد كتبت ما يلي في موضع آخر: «السمو هو صدى لروح عظيمة، لذلك فإن الفكرة المجردة في بعض الأحيان تثير الإعجاب دون النطق بكلمة واحدة، وذلك بسبب ما تتضمنه من عظمة في الروح. وهكذا فإن صمت إيجاكس في العالم السفلي عظيم وأكثر سمواً من الكلمات نفسها».

٣ - لذلك من الضروري أولاً أن نبين مصدر هذا السمو. ومعنى ذلك أن الشخص الفصيح حقاً يجب أن يكون متحرراً من الأفكار الدنيئة الحقيرة، لأنه من

غير الممكن أن ينتج أشخاص تسود حياتهم أفكار وأهداف وضيعة ذليلة أيَّ شيء يستحق الإعجاب أو الخلود، ونحن نتوقع أن تتناثر ألفاظ عظيمة من شفاه أشخاص امتازوا بعمق الفكر وخطورته.

٤ - وهكذا فالكلام السامي يصدر بشكل طبيعي عن أشرف النفوس. وقد نذكر جواب الإسكندر عندما قال له بارمنيو . . . «أما بالنسبة لي فقد كنت راضياً كل الرضا». . . .

. . . . . «المسافة التي تفصل الأرض عن السماء» ويمكن أن نعتبر هذا مقياسًا لنطاق القتال كما هو مقياس لهوميروس.

٥ - وكم يختلف عن ذلك، التعبير الذي يستعمله هسيود لـ«الأسى» هذا إذا اعتبرنا «الدرع» [1] من تأليفه.

«كان المخاط يسيل من خياشيمهم»

إنَّ الصورة التي أوحى بها ليست مريعة بل كريهة إلى حد ما، ولكن قارن الطريقة التي يعظم بها هوميروس القوى العليا . . .

«وإلى أبعد مدى تستطيع أن تميِّزه عينا رجل عبر ضباب البحر

رجل يحدق وهو جالس على صخرة في بحر حالك خمري

تثب خيول الخالدين طاوية هذا المدى بقفزة واحدة

عالية الصهيل»

إنه يجعل من اتساع الكون مقياساً لقفزتهم. إنَّ سمو هذه الصورة طاغ لدرجة تجعلنا نطلق صيحة تعجّب بشكل طبيعي متسائلين ترى لو قفزت هذه الجياد الإلهية مرتين متتابعتين ألا تجتاز حدود هذا الكون.

---

(١) من «درع هرقل».

٦ - وكم هي رفيعة تلك الصور عن حرب الآلهة :

«بعيداً بين السماء الشاسعة وأولمبوس تردد صدى نفير الرعد

ومن أسفل الأرض، ارتجف هيدس ملك دولة الظلال

وقفز عن عرشه وصاح عاليًا والرعب يملأ جوانحه

كان يخشى أن يشطر مزلزل الأرض «بوزيدون» الأرض

من فوقه إلى شطرين

فتظهر للبشر الفانين وللخالدين تلك المساكن المرعبة

تلك المنازل الكالحة البشعة التي تشمئز منها الآلهة نفسها . »

وها أنت ترى يا صديقي كيف تُقْتَلَع الأرض من جذورها ويظهر العالم السفلي تارتاروس نفسه عارياً مكشوفاً . فقد انقلب العالم بأجمعه رأساً على عقب وانشقت الأرض شقاً واشترك الكون بأجمعه جنة وجحيماً ، كائنات خالدة وغير خالدة، في الصراع وفي مخاطر تلك المعركة .

٧ - ورغم أنَّ هذه الأشياء تلقي الرهبة في القلوب إلا أنها، من وجهة نظر أخرى ، تدلّ على عدم التقوى وتنتهك حرمة شعورنا بما هو مناسب، إذا لم تؤخذ على أنها مجاز . وأما هوميروس في أساطيره عن الجروح التي يصاب بها الآلهة ، وعن العداء المستحكم بينها، وعن أخذها بالثأر، ثم دموعها وارتباطاتها ، وكذلك انفعالاتها العاطفية المتعددة؛ فإنه يبدو لي أنه عمل ما في وسعه ليجعل من أبطال حصار طروادة آلهة ومن الآلهة رجالاً عاديين . غيرأنه بينما نحظى نحن البشر الفانين بالموت ملاذاً من مصائب الحياة مقدراً إذا كان حظنا سيئاً تعساً ، فإن الآلهة كما يصورها هوميروس ليست خالدة بطبيعتها فحسب، بل إن تعاستها كذلك خالدة .

٨ - أما النصوص التي تمثل الطبيعة الإلهية على حقيقتها : نقية- عظيمة- لا تشوبها شائبة، فهي أكثر سمواً بكثير من النصوص التي تتناول «معركة الآلهة». ومثال على ذلك ما يقال عن بوزيدون في نص تناوله عدد كبير من النقّاد من قبلنا :

« واهتزت من رعبها القمم الشاهقة وأشجار الغابات

وهامات الجبال ومدينة الطرواديين وسفن الآخيين

تحت وقع أقدام بوزيدون الخالدة عندما خطا متقدماً إلى الأمام

ثم اندفع فوق اللجّ. وأمام الإله قفزت حيوانات البحر تلهو

وهبت من جميع النواحي من الأعماق لأنها عرفت مليكها

وانشقّ البحر من فرط سروره وطارت جياد العربة إلى الأمام»

٩ - وبشكل مماثل فإنَّ مشرّع اليهود موسى- وما هو بالشخص العادي- الذي كوّن فكرة محترمة عن قوة الألوهية وعبّر عنها، يقول في بداية «التوراة»: «قال الله» - ماذا قال الله؟ «ليكن نور وكان النور، ولتكن الأرض وكانت الأرض».

١٠ - آمل أن لا أكون مملاً - يا صديقي- إذا ذكرت نصاً آخر من هوميروس يرتبط هذه المرة بما يخصّ الرجال، وذلك لأبين أنه معتاد على المشاركة بنفسه في أعمال أبطاله السامية. ففي ملحمته «الإلياذة» يغشى الضباب فجأة سماء المعركة ويخيم الظلام فيُغْلَب إيجاكس على أمره ويصيح وقد أُسْقِطَ في يده: «زوس، يا أبانا، أنقذ أولاد إيخيا من تحت الظلمات، واجعل شمس نهار جديد تسطع في أعماقنا، وهبنا نعمة الرؤية. فإذا كان النور فاقض علينا».

هذا هو الموقف الحقيقي لإيجاكس. إنَّه لا يصلي من أجل الحياة، إذ إن مثل هذا الابتهال لا يليق ببطل، ولكن بما أنه في هذا الظلام المؤس لا يستطيع أن

يستعمل شجاعته من أجل غاية نبيلة فإنه يتميز غضباً لتأخره عن العراك ويتوسل من أجل نعمة نور تأتي في الحال. وقد صمم أن يموت ميتة خليقة بشجاعته بالرغم من أن زوس سيحارب في صفوف أعدائه.

١١ - حقاً إن هوميروس في مثل هذه الظروف يشارك مشاركة وجدانية كاملة في الصراع. وما يلي ينطبق على الشاعر نفسه انطباقاً كاملاً:

«ويثور غاضباً كآريس هازّ الرماح، أو كما تقفز ألسنة اللهب

متأججة من هضبة إلى هضبة وفي طيات غابة عميقة

ثم يحيط الزبد بشفتيه».

على أنه يرينا في «الأوديسا» (وهذه الملاحظة الأخرى تستحق الانتباه لأسباب عديدة) أنه عندما ينحدر نابغة كبير نحو الشيخوخة يكون الدليل عليها هو محبته للقصص العجيبة.

١٢ - يتضح لنا من أمارات عديدة أن «الأوديسا» كانت موضوعه الثاني. والدليل الخاص على ذلك هو أنه يدخل في قصيدته تلك شذرات من المغامرات التي حدثت قبل طروادة على شكل حوادث استطرادية لحروب طروادة. وفعلاً ففي «الأوديسا» يندب هوميروس أبطاله في مرثية حزينة وكأنه يحيي أمراً رعاه في نفسه منذ أمد طويل. والحقيقة أن «الأوديسا» هي خاتمة «الإلياذة».

«هناك يضطجع إيجاكس المحارب الشجاع، وهناك آخيل

وهناك باتروكلس ذو الكلمات الموزونة وكأنه الإله

وهناك يضطجع ابني العزيز.»[1]

---

(١) الأوديسا.

١٣ - وإخال أنه من أجل هذا السبب نفسه قد جعل بناء «الإلياذة» التي كُتبت في أوج إلهامه بأجمعه مليئةً بالعمل والصراع، بينما يتكون الجزء الأكبر من «الأوديسا» من الحديث الروائي مما تتميز به السن المتقدمة. وتبعاً لذلك يمكن أن نشبه هوميروس في «الأوديسا» بالشمس الغاربة التي تحتفظ بعظمتها دون حدتها. فهو في «الأوديسا» لا يحتفظ بالذروة العالية التي يصل إليها في قصائد طروادة ولا يحافظ على سوية واحدة لبيانه كما أنه لا يخلو من تبعة الانحدار. هذا ولا نلمس ذلك الفيض من الانفعالات العاطفية المتجمعة أو الأسلوب الخطابي اللين المرصوص بالصور المشتقة من الحياة الواقعية، فيبدو الأمر وكأنك ترى العظمة في مدّها وجزرها وترى مخيلة تهتم بالخرافات والمستحيلات، وكأن المحيط قد انحسرت مياهه وانكشف عارياً في نطاق حدوده.

١٤ - بالرغم من قولي هذا، فأنا لم أنس العواصف في «الأوديسا» وقصة السايكلوبس[١] وما شابهها. وإذا تكلمت عن الشيخوخة فإنها مع ذلك شيخوخة هوميروس. إلا أن العنصر الخرافي يتغلب على الواقع في القصيدة بكاملها. وكما قلت فموضوع هذا الاستطراد هو بيان مدى سهولة انحراف الطبائع العظيمة وهي في أفولها إلى السخافات في بعض الأحيان، كما في حادثة قربة الخمر، وحادثة سيرس[٢] وهي تطعم الرجال بعد أن حولتهم إلى خنانيص (خنازير) معْولة كما دعاهم زويلوس، ثم حادثة زوس كزغلول يطعمه الحمام، والبطل الذي بقي عشرة أيام دون طعام وهو على أنقاض السفينة، ثم تلك الحكاية المستحيلة عن ذبح المتقدمين للزواج. وأي شيء آخر يمكن أن نطلقه على هذه الأمور سوى أنها أحلام حقيقية من أحلام زوس.

---

(١) جبار خرافي بعين واحدة في جبهته.
(٢) ساحرة في الأساطير اليونانية كانت تحول الرجال إلى حيوانات.

١٥ - يجب تدوين هذه الملاحظات عن «الأوديسا» لسبب آخر هو أنه عندما يجف الانفعال العاطفي عند الشعراء العظام وكتّاب النثر فإن موهبتهم تجد متنفّساً لها وتعبيراً نهائياً عنها في تصوير الأشخاص، ومثال ذلك التفاصيل التي يقدمها هوميروس عن الحياة في بيت أوديسيوس مركّزًا بصره على تصوير الأشخاص وكأن هذه التفاصيل كوميديا أخلاقية.

دعنا نبحث فيما يلي فيما إذا كان بإمكاننا أن نشير إلى أمور أخرى تساعد على سمو الأسلوب، فكل شيء في هذه الحياة لا بد من أن يدخل في تركيبه أشياء معينة تفرضها عليه الطبيعة، وهذه الأشياء هي جزء لا يتجزأ من جوهره... وبناء على ذلك فمن الضروري أن نجد مصدراً واحداً لهذا السمو. وهذا المصدر هو الاختيار المنظم لأهم العناصر الموجودة ثم المقدرة على تركيبها لتكوين ما يدعى بجسم واحد. فالاختيار المنظم يجذب السامع بحسن انتقاء الأفكار، كما أن القدرة على التركيب تجذبه في جمعها لهذه الأشياء المختارة. فمثلاً تختار سافو العواطف الملازمة للانفعالات المحمومة من كل مكان في حياتنا الواقعية، ولكن تُرى أين يظهر امتيازها الأسمى؟ إنه يظهر في مهارة اختيارها وربطها بإحكام أكثر الحالات انفعالية لفتاً للأنظار وأشدها عنفاً:

«يبدو الرجل السعيد لعيني كإله من الآلهة

إنه يجلس ويحدق فيك وأنت أمامه

بمحاذاتك يجلس ويصغي بسكون

إلى رنين كلماتك الفضي

ويضحك ضحكة عاشق خفيفة، وهذا وحده، هذا فقط

يثير الرجفة في قلبي القلق، في حنايا صدري

فلو رأيتك لحظة قصيرة فقط

لغاب صوتي على الفور بين ضلوعي.

نعم! ويتلعثم لساني وتسري في جميع

أوصالي

نار غير ملموسة تخدّر ما يطويه جسدي

ولا ترى عيناي شيئاً، وضجيج أمواج زاخرة

يدوي في أذني.

ثم يسيل عرقي كالأنهار، وتهزّ رعشة

كل أطرافي، وأشد شحوباً من العشب في الخريف

أترنح مهددة بآلام موت يعصرني

فأضيع في غيبوبة عشق وهيام».

ألا يذهلك- يا صديقي العزيز- أنها في لحظة واحدة تستدعي الروح والجسد والأذنين واللسان والعينين واللون وكأنها جميعها غريبة عنها مشتتة. لقدجمعت المتناقضات. فهي في لحظة واحدة حارة وباردة، في كامل قواها العقلية وخارجة عن طورها، إذ إنها مرتاعة أو على وشك الموت. والغاية التي ترجو هي أن لا تظهر انفعالاً واحداً فقط بل حشداً من الانفعالات. هذه الأشياء جميعها تحدث للعشاق، أما الذي أنتج امتيازاً فريداً في هذا النص الشعري فهو اختيار الانفعالات التي تلفت الأنظار كثيراً، ثم جمعها في وحدة مستقلة، وبالطريقة نفسها ينتقي هوميروس أكثر الظروف هولاً حين يصف العواصف.

أما مؤلف أريماسبيا فيظن أنه يثير الرعب بالطريقة التالية:

«أمر عجيب جداً لروحي بأجمعها
رجال يعيشون في المياه بعيدين عن البر
حيث تدوي البحار العميقة
يا لهم من بؤساء - حصادهم العمل الشاق والآلام
عيونهم تسكن إلى الأبد في النجوم، وقلوبهم
في البحار تعيش
غالباً ما أظن أن أياديهم تمتد عالياً إلى الآلهة
وقلوبهم تتجه إلى السماء شقية، وهم يلهجون
بالدعاء»[١]

أعتقد أنه من الواضح لكل إنسان أن ما في هذه الكلمات من تناغم يفوق ما فيها من رعب.

وماذا يقول هوميروس؟ لنذكر مثلاً واحداً من أمثلة عديدة:

«وانقض عليهم كموجة تندفع بسرعة
تحت غيوم سوداء
ترتفع ضخمة بفعل الرياح فتقتحم سفينة
وتغلف هيكلها بكفن من الزبد الهائج
من مقدمتها إلى مؤخرتها، وقصف العاصفة المريع
يزأر في الشراع، وترتجف قلوب البحارة
هلعاً، فأنياب الموت
لا تبعد عنهم إلا قليلاً.»[٢]

---

(١) أريستيس. (٢) الإلياذة.

١٦ - حاول أراتوس أن يحور هذا التعبير الأخير من أجل استعماله الخاص إلى «وخشبة رفيعة لحجبهم عن الموت»، فجاءت متقنة في تركيبها تافهة في معناها بدلاً من أن تكون مرعبة. وبالإضافة إلى ذلك فقد وضع حداً للخطر بقوله «خشبة تمنع عنهم الموت». فالخشبة تمنع الموت فعلاً. غير أن هوميروس لا يضع حداً لهول المنظر مطلقاً بل يرسم صورة حية لرجال حياتهم مهددة باستمرار، وهم على وشك الهلاك مع كل موجة.

ومع أنه أنهك البيت الشعري بلون من القسر غير طبيعي باستعماله حروف جر كثيرة لا تجتمع عادة بسهولة، فقد استطاع أن يعبر عن هول الكارثة المحدقة بالسفينة بكل قوة ووضوح، وصور لنا بالكلام شكل الخطر وضغطه إذ قال: «وترنحوا على حافة الموت».

١٧ - وينطبق هذا القول على أركيلوخس في وصفه لحطام السفينة، وعلى ديموستينس في نصه الذي يبدأ بقوله «كان الوقت مساء» حيث يصف حمل النبأ.

لقد اختار هؤلاء الشعراء النقاط البارزة حسب أهميتها ثم جمعوا بعضها إلى بعض دون أن ينثروا وسطها شيئاً من السخف أو الحقارة أو التفاهة، إذ إن هذه الأخطاء تشوه الأثر الكلي وكأنها تدخل شقوقاً وتصدعات في أبنية فخمة أحكمت جدرانها وروعي فيها التنظيم.

- ١١ -

وهناك امتياز آخر يجانس ما سبقه يطلق عليه الإسهاب. ويستخدم هذا الأسلوب في سرد رواية ما أو في سياق جدال يحتاج إلى براهين كثيرة. فالانتقال من فصل إلى فصل يقتضي نقاط بدء أو توقف كثيرة. وتلي هذه النقاط تعابير بليغة يستمر الواحد منها تلو الآخر في حماسة متزايدة.

٢- ويمكن الحصول على ذلك بمعالجة الأمور العادية معالجة خطابية أو عن طريق المبالغة في التعظيم (إذا كانت الحوادث أو البراهين تتطلب قوة في العرض) أو الترتيب المنظم للحقائق أو الانفعالات العاطفية. حقاً إن هناك أنواعاً لا تحصى من الإسهاب إلا أن على الخطيب أن يتذكر، وفي شتى الأحوال، أن كلا من هذه الأساليب لا يشكل وحدة متكاملة إذا كان منفرداً مفتقراً إلى السمو البياني إلا في الحالات التي تتطلب إثارة للشفقة أو تحقيراً لخصم من الخصوم. وإذا جردنا حالات الإسهاب جميعها من السمو البياني فكأننا انتزعنا الروح من الجسد، إذ إن قوة الإسهاب تفقد مادتها وحدّتها حالاً إذا لم تستند إلى قاعدة متينة من السمو البياني.

٣ - وعلى أي حال فالوضوح يتطلب منا أن نعرف بدقة كيف تختلف قواعدنا الحالية عن النقطة التي كانت موضع البحث منذ برهة قصيرة ألا وهي تعيين أبرز الأفكار ثم توحيدها، وفي أي المواضيع عامة يختلف السمو البياني عن الإسهاب.

-١٢-

إن التعريف الذي يقدمه كتّاب البلاغة لا يرضيني. فهم يقولون إن الإسهاب حديث يكسب الموضوع عظمة. إلا أن هذا التعريف ينطبق - بلا شك- بدرجة متساوية على كل من السمو البياني والانفعال العاطفي ثم اللغة المجازية، إذ إنها جميعاً تكسو الحديث بنسبة معينة من الجلال. ويبدو لي أن الذي يميز بينها هو أن السمو البياني يعتمد كلياً على الرفعة والعلو بينما يحتضن الإسهاب حشداً كبيراً من التفاصيل. وبناء على ذلك فإن السمو تحتويه غالباً فكرة واحدة، بينما يقترن الإسهاب عامة بقدر واف من التفاصيل.

٢ - وإيجازاً للموضوع بشكل عام نقول: الإسهاب جمع لكافة الأجزاء

الأصلية والنواحي الهامة في الموضوع التي تضفي على الجدال قوة بالتركيز عليها، وتختلف عن البراهين في أن الثانية توضح بالأمثلة الموضوع[1] قيد البحث.

- ١٤ -

وطبقًا لذلك فمن المستحسن - عندما نود القيام بعمل يتطلب تعبيراً سامياً أو مفهوماً جليلاً- أن نرسم صورة في عقولنا متسائلين ماذا يمكن أن يقول هوميروس في هذا الموضوع؟ أو كيف يسمو به أفلاطون أو ديموستينس أو المؤرخ توسيديدس. فعندما تظهر هذه الشخصيات لنا وتؤجج حماستنا وتنير لنا الطريق فإنها تنقل عقولنا بطريقة غامضة إلى مستويات عالية من السمو مرسومة في داخل نفوسنا.

٢ - ويكون الأثر أكثر فعالية إذا وجهنا هذا السؤال إلى أفكارنا: «ما نوع الاهتمام الذي يعيره هوميروس- لو كان موجودًا - أو ديموستينس لهذا أو لذاك من أقوالي، وما مدى تأثرهما به؟ فالمحنة حقاً شديدة لو افترضنا وجود محكمة كهذه أو مسرحاً لأقوالنا، وتصورنا أن كتاباتنا تخضع لفحص من هؤلاء القائمين بدور القضاة والشهود.

٣ - وسيتوفر دافع أعظم للكتابة لو أضفنا السؤال التالي: .«كيف يكون وقع كتاباتي على كل عصر من العصور القادمة»؟ وإذا ما نفر شخص من مجرد فكرة النطق بشيء يتجاوز حدود حياته وزمنه فإن مفاهيمه ناقصة بالضرورة، عمياء، مولودة قبل أوانها إذ إنها لم تصل إلى الكمال اللازم لضمان الشهرة في المستقبل.

- ١٥ -

علاوة على ذلك فالصور البلاغية- يا صديقي الشاب- تحقق جزءاً كبيراً من

(١) حذف فصل ونصف فصل عن أفلاطون (المعربة نقلاً عن منقحي الكتاب الأصلي).

العزة والسمو والمقدرة على الدفاع، وبهذا المعنى يدعوها البعض بالتشخيص العقلي. ويطلق اسم الصورة أو الخيال عامة على كل فكرة عقلية مهما كان الشكل الذي تعبر به عن نفسها مما يؤدي إلى ولادة الكلمات. في الوقت الحاضر تستعمل هذه الكلمة غالباً في الحالات التي يجرفك فيها تيار الحماسة والانفعال فتظن أنك ترى ما تصفه فتضعه تحت أنظار سامعيك.

٢ - وبالإضافة إلى ذلك فإنك ستشعر أن الصورة الواحدة لها هدف عند الخطباء هو غيره عند الشعراء. فتصميم الصورة الشعرية يتطلب نوعاً من الاستبعاد، بينما تعتمد الصورة الخطابية على الوصف الواضح. وكلاهما يسعى إلى إثارة الانفعالات والعواطف.

«أماه! أتوسل إليك أبعدي عني

هؤلاء الصبايا ذوات العيون الدموية، والشعور الملتفة بالأفاعي

ها هنّ! ها هنّ على مقربة مني - إنهنّ يقفزن

فوقي!»(١).

ثم:

«آه، سيذبحنني! أين المفر؟»(٢).

ففي هذه المناظر يرى الشاعر آلهات الانتقام ويكاد يجبر مستمعيه على رؤية هذه الصورة العقلية أيضاً.

٣ - ويجتهد يوروبيدس اجتهاداً كبيراً في إحداث أثر تراجيدي عميق لكل من العاطفتين التاليتين: نوبات الحب ثم الجنون. وقد ينجح في هاتين العاطفتين

---

(١) يوروبيدس - أوريستيز.

(٢) يوروبيدس - أفيجينيا في تاورس

أكثر من أي شيء آخر مع أنه جريء لدرجة تجعله يقتحم جميع مناطق الخيال الأخرى. وبغض النظر عن كونه بعيداً عن السمو بالفطرة، إلا أنه يصل بموهبته في كثير من النصوص الشعرية إلى ذروة المأساة. وفي هذه المواضع التي يسمو فيها بيانه تصدق كلمات هوميروس التالية [١]:

«ذيله يضرب بالسوط ضلوعه وجنبيه.

يميناً وشمالاً

ويلطم نفسه إلى درجة الجنون ويحثها

على القتال»

٤ - عندما تسلم الشمس عنان الخيل إلى فيتون [٢] فإن يورو بيدس يقول:

«أيها السائق لا تنتهك حرمة سماء ليبيا

وإلا انشطرت عربتك إلى قسمين

فالحرارة هنا لا يخففها الندى»

وبعد ذلك

«إلى الكواكب السبعة في عنق الثريا وجّه سرعتك

سمع الصبي هذا وقبض على العنان

ولطم جنبي الفرسين كأنهما جناحان تطيران

وأرخى العنان، فحلق في طيات السحاب

وعلى نجم ناري تبع السيدة فلذة كبده.

---

(١) الإلياذة.

(٢) ابن إله الشمس هيليوس عند اليونان. اشتهر بسوء سوقه لعربة الشمس.

وهتف صائحاً «هوه - سق إلى هناك

وإلى هنا در بعربتك - إلى هنا»

ألا ترى معي أن روح الكاتب تدخل العربة في اللحظة نفسها التي يدخل فيها فيون وتشاركه في أخطاره وسرعة طيران جياده، إذ من المستحيل على الكاتب أن يفكر بصورة كهذه إذا لم يشارك في هذه الرحلة السريعة عبر السماء. ويصدق القول أيضاً على الكلمات التي يعزوها يورو بيدس إلى كاسندرا:

«يا أهل طروادة يا محبي العربات»

٥ - وكذلك اسخيلوس يجازف في استعمال صور ذات طابع بطولي. ونجد مثالاً على ذلك في كتابه «سبعة أبطال ضد طيبة» حيث يقول:

«إذ أن سبعة أبطال أشداء، أمراء فصيلة

ذبحوا ثوراً على درع أسود الإطار

وفي دم الثور غمس كل منهم يده

وأقسموا بآريس وبإنيو عاشق الدماء وبالرعب»

وفي ولاء متبادل وعملاً بهذا القسم المشترك، كرسوا أنفسهم لهذا المصير القاسي. وفي بعض الأحيان يقدم أسخيلوس أفكاراً خشنة صاخبة غير مصقولة، وكذلك يدنو يورو بيدس من الوقوع في الخطيئة نفسها عندما يثار حب الاستطلاع في نفسه، وذلك بالرغم من ميوله الفطرية الخاصة.

٦ - وهكذا يصور أسخيلوس قصر ليكورغ وقد أصابه من السحر لدى وصول ديونيسيس.

---

(١) آريس: إله الحرب عند اليونان.

« وتهتز القاعة بجنون وتسري في السطوح

حميا الطرب»

ولهذه الفكرة صدى في كتابات يورو بيدس، غير أنه يعبر عنها بكلمات أخرى فيخفف من فجاجتها نوعاً ما حيث يقول :

« والجبل كله شارك في حميّا سكرهم»

٧ - أما الصور التي رسمها سوفوكليس ليعبّر عن موت أوديب بإعداد دفنه في جوٍ ينذر بالسوء فهي رائعة ، وكذلك النص الشعري الذي يصور فيه سيمونيد اليونان وهم على وشك الإقلاع فيظهر آخيل لهؤلاء الراحلين فوق ضريحه- إنه منظر أشك في أن أحداً استطاع أن يبزّ سيمونيد في تصويره الحي - غير أنه من المستحيل أن نعدد جميع الأمثلة التي تفرض نفسها .

٨ - لا شك في صحة وجود كثير من الميل إلى المبالغة في الأمور الخرافية في كتابات هؤلاء الشعراء - كما قلت سابقاً- وفي أنهم يتجاوزون حدود المعقول بكل سبيل . غير أن الحقيقة والواقع هما دائماً أحسن ميزات التصوير الخطابي . وعندما يكون قالب الخطاب شعرياً وخرافياً ثم ينحرف إلى أنواع عديدة من المستحيلات فإن هذا الاستطراد يتخذ هيئة غريبة دخيلة . وعلى سبيل المثال فإن خطباء عصرنا الأذكياء حقاً ككتاب التراجيديا يرون آلهات الانتقام ولا يستطيعون إدراك صياح أوريستيز :

« ارفعوا أيديكم عني - أنتم من شياطيني التي تلازمني

أتقبضون علي لتقذفوا بي إلى الجحيم؟»

إنه تحت تأثير خيالات تنتابه لأنه مجنون

٩ - ما هو الأثر الذي تعطيه الصور الخطابية؟ حسناً إنها تستطيع أن تبعث بطرق عدة الحماسة والانفعال في الكلمات المنظومة في حين أنها عندما ترد في

النصوص الجدلية خاصة فإنها لا تقنع السامع فقط بل تجعل منه عبداً مطواعاً لها .
ومثال ذلك ما قاله ديموستينس : «إذا سمعنا في هذه اللحظة صرخة عالية أمام دار القضاء، وأُخبرنا أن باب السجن قد فتح على مصراعيه وفر المساجين جميعاً فلن يتردد أحد سواء كان كبيراً أم صغيراً في إسداء كل ما يستطيعه من عون . وإذا تقدم واحد وأشار إلى الشخص الذي أطلق سراحهم فإن هذا الجاني يعدم حالاً ودون مرافعة قضائية» .

١٠ - وبالطريقة نفسها عندما هوجم اقتراح هايبريدس المرتبط بتحرير العبيد إثر معركة كبيرة انتصروا فيها، فإنه قال : «لم ينظم هذا الاقتراح خطيب من الخطباء بل معركة كيرونيا . » لقد استطاع الخطيب هنا بعبارة واحدة أن يتابع خطاً من التعليل ويحلق بخيال مجنح، واستطاع بجرأة فكرته أن يتجاوز حدود الإقناع المجرد .

١١ - وبحكم القانون الطبيعي في مثل هذه الأمور فإننا نلتفت دائماً إلى ما يمتلك قوة أسمى، ولذلك نعرض عن البيان البسيط الصرف ونُقْبِلُ على صورة مفزعة تخفي حجتها في إطار متألق باهر . والشيء المنطقي أن نتأثر بهذه الطريقة فعندما، يجتمع أمران معاً فإن الأقوى يجذب إلى نفسه دائماً مزايا الأضعف .

١٢ - يكفي ما ذكرناه من أمثلة على السمو في الفكر عندما تنتجه عظمة الروح والمحاكاة أو التصوير .

- ١٦ -

وهنا يأتي الدور المخصص للمجاز الذي يسهم إسهاماً كبيراً في تحقيق السمو البياني إذا أُحْسِنَ استعماله . وبما أن بحث أقسام المجاز جميعها في الوقت الحاضر عمل كبير ليس له نهاية فسنكتفي الآن - للبرهنة على صحة افتراضنا - بالذكر السريع لبعض من أنواع المجاز التي تؤدي إلى السمو في العبارة .

٢ - يقدم ديموستينس تبريراً منطقياً لسياسته العامة . فما هي طريقته في

معالجة الموضوع؟ لقدكانت على النحو التالي: «لم تكونوا على خطأ يا من انغمستم في الكفاح من أجل حرية اليونان، ولديكم المبرر الداخلي لذلك. إن من حارب في ماراثون لم يرتكب خطأ وكذلك من حارب في سلاميس وبلاتيا» وفجأة، وكأن وحياً هبط عليه من السماء فمسّه إله النبوءات، ينطق بقسمه الشهير بأبطال اليونان «إنني أؤكد أنكم غير مخطئين، قسماً بمن وقفوا وجهاً لوجه أمام الخطر في ماراثون». وقد استطاع في رأي الشعب أن يؤله أجداده باستعمال هذا المجاز في القسم وأدعوه هنا Apostrophe وهو (الالتفات). وهو بذلك يجعل فكرة القسم بهؤلاء الذين استشهدوا في خدمة الوطن معادلة للقسم بالآلهة ثم يشبع عقول القضاة بالروح العظيمة التي دفعت هؤلاء الأبطال إلى معمعة الخطر، ويحول بهذه الطريقة المجرى الطبيعي للجدال إلى سمو فائق وانفعال عاطفي وإيمان ثابت يعتمد على الأَيْمَان الغريبة والجسيمة، ثم يشرب عقول سامعيه بالاعتقاد الذي يقوم مقام دواء وعلاج ناجع للبشر، بوجوب ارتفاع معنوياتهم بسبب هذا التقريظ لأسلافهم بحيث لايقل شعورهم بالفخر في حربهم ضد فيليب عنه في النصر الذي أحرزوه في معركتي ماراثون وسلاميس. وهكذا، وبواسطة هذه الوسائل جميعها، وباستخدامه نوعاً واحداً من المجاز، يتمكن من تحويل عواطف مستمعيه إليه.

٣ - يقال إن بذرة هذا القسم موجود في يوبوليس:

«بحق القتال الذي ربحته في ماراثون

لن أدع أحداً يزعجني ويجلب لي الحسرة»

على أنه ليس من السمو أن نقسم بشخص مهما كانت الأحوال. فالسمو يعتمد على المكان والأسلوب والظروف والباعث. ولا يوجد في نص يوبوليس الشعري سوى القسم المجرد موجهاً إلى الأثينيين وهم لا يزالون في يسر وفي غير حاجة إلى عزاء. وبالإضافة إلى ذلك فالشاعر في قسمه هذا لم يجعل من الرجال

آلهة كي يخلق في سامعيه فكرة احترام جديرة بشجاعتهم بل أغفل الذين وقفوا وجهاً لوجه أمام الخطر وأقسم بشيء جامد لا حياة فيه هو القتال. أما ديموستينس فقد أقسم لرجال أثينا المهزومين كي ينسوا إخفاقهم في كيرونيا، فهو في آن واحد، كما أشرت، يقدم لهم برهاناً على أنهم لم يخطئوا، ثم مثلاً، ثم بيّنة قاطعة بالقسم، ثم مديحًا، وأخيراً تحذيراً.

٤ - وبما أنه من الممكن مواجهة الخطيب بالاعتراض التالي: «إن موضوع حديثك هو الهزيمة التي رافقت سياستك وأنت مع ذلك تقسم بالانتصارات» فإننا نجد ديموستينس فيما تلا يزن كل كلمة بمفردها ويتخيرها دون أخطاء ويبين لنا أن الاعتدال مطلوب حتى في عربدات الخيال. لذا فهو يقول: «هؤلاء الذين وقفوا وجهاً لوجه أمام الخطر في ماراثون، وهؤلاء الذين حاربوا بحراً في سلاميس وأرتميسيوم، وهؤلاء الذين وقفوا متأهبين في بلاتيا» ولا يذكر كلمة «انتصروا» في أي مكان بل يتجنب الإشارة إلى النتيجة لأنها كانت ميمونة على عكس ما حدث في كيرونيا. وهكذا فهو يندفع حالاً إلى الأمام ويخلب لب سامعيه وأخيراً يقول: «وكل أولئك الذين منحتهم دولة إيكاينس حقوق الدفن لا المنتصرون فقط».[1]

- ٣٩ -

أما خامس العناصر المؤدية إلى سمو البيان الذي ذكرناه في بداية هذا البحث - يا صديقي العزيز - فما زال ينتظر البحث، ونسميه ترتيب الكلمات حسب نظام معين. ولقد بيّنا النتائج التي أحاط بها علمنا في مقالتين سابقتين، وسنكتفي في بحثنا هذا بإضافة ما هو ضروري ضرورة مطلقة، فنبدأ بالقول: إن الترتيب المنسجم ليس هو المصدر الطبيعي للإقناع وجلب المتعة إلى الإنسان فحسب، بل هو أيضًا أداة رائعة للانفعال العاطفي واللفظ الجليل.

---

(١) حذفت بعض المقاطع التي تحوي تفاصيل تكنيكية - (المعربة نقلاً عن منقحي الكتاب الأصلي).

٢ - ولنأخذ الناي مثلاً على ذلك؛ ألا يسكب في آذان سامعيه عواطف معينة تسكرهم وتهيج أحاسيسهم؟ ألا يجبرهم بحركته الإيقاعية على تحري حركة إيقاعية مطابقة وعلى العمل بموجب اللحن مع احتمال كونهم على جهل مطبق بالموسيقى؟ والقيثار ألا يضفي على الجمهور جواً من السحر بسبب تنوع أصواته وتتابع ضرباته الواحدة تلو الأخرى، ثم اختلاط هذه الأصوات في جوقة موسيقية واحدة، مع أننا لو سمعنا أنغامه كلاً منها على حدة لوجدنا أنها لا تعني شيئًا؟

٣ - إن هذه الأمثلة كلها ما هي إلا مجرد صور زائفة للإقناع وليست، كما قلت، أوجه نشاط حقيقية للطبيعة البشرية. ألا يحق لنا أن نعتقد أن الإنشاء (وهو تناغم في اللغة غرسته الطبيعة في الإنسان واستهوى السمع والروح على السواء)، ما دام يستدعي أشكالاً عديدة من الكلمات والأفكار والأعمال والجمال والنغم واللحن تولد كلها مع مولدنا وتنمو مع نمونا، وما دام يحاول نقل عاطفة المتكلم إلى أذهان الحاضرين عن طريق مزج الأنغام وتنويعها، كما يحمل المستمعين على المشاركة في العمل ويشيد بناءشامخاً منسجماً بواسطة رصف العبارة فوق العبارة؛ ألا يحق لنا أن نعتقد أن التناغم بهذه المعاني نفسها يستهوينا ويجعلنا نميل بشكل ثابت إلى الفخامة والعزة والجلالة وكل عاطفة يشتمل هو عليها، مسيطراً سيطرة مطلقة على عقولنا. وبما أن التجربة برهان كاف فإن من السخف الجدال في أمور يعترف بها الجميع.

٤ - ولنأخذ مثلاً فكرة ديموستينس المقترنة بالقانون، وفكرة القانون هي عادةً فكرةٌ سامية جديرة بالإعجاب، حيث يقول: لقد أجبر هذا المرسومُ الخطرَ الذي كان محدقًا بالمدينة في ذلك الوقت أن يمرَّ مر السحاب. إن هذه العبارة بصداها البهيج لا تدين إلى التناغم بأقل مما تدين إلى الفكرة ذاتها. ووزن الدكتيل dactylic هو الذي عبّر عنها. وهذه الأوزان هي أنبل ما يمكن أن ينتج السمو البلاغي، ومنها

يتألف البحر البطولي وهو أجمل البحور التي نعرفها، إذ إنك إذا حاولت أن تخل بنظام الكلمات في الجملة أو تغير موضعها في أي شكل تراه، كأن تقول مثلاً:

«هذا المرسوم كسحابة أجبر الخطر في ذلك الوقت أن يمر» أو أن تحذف مقطعاً واحداً فتقول «مرّ كالسحاب» فإنك سترى إلى أي درجة يرتبط التناغم بالسمو، إذ إن الكلمات نفسها «مرّ السحاب» تبدأ بوزن طويل يتألف من أربع ضربات موزونة، فإذا حذف مقطع واحد وقرأنا «كالسحاب» فإننا نشوه مباشرة السمو بهذا الاختصار؛ وعلى العكس فإننا إذا أطلنا الكلمة وكتبنا «أجبره على المرور وكأنه سحاب» فإن المعنى واحد غير أن وقعه على الأذن يتغير، إذ إن روعة النص المقتضب تفقد قوتها وتوترها بسبب إطالة هذه المقاطع المتممة.

– ٤٠ –

إن تنظيم الأجزاء من الأسباب الرئيسية للسمو في الكلام، كما هو الحال في بنية الجسم الإنساني. فإذا فصل منها جزء واحد عن الآخر فليس له قيمة ملحوظة في حد ذاته. غير أن كل هذه الأجزاء متحدة تشكل جسماً تاماً كاملاً. وهكذا إذا فصل جزء من أجزاء مركبات العظمة عن الآخر تشتت سموها هنا وهناك، أما إذا اشتركت هذه الأجزاء معًا في جسم واحد ثم أحيطت بسلسلة من التناغم فإنها تغدو ذات دوي بسبب اكتمالها، إذ إن السمو هو نتيجة لما تقدمه هذه الأجزاء مجتمعة.

٢ – وعلى أي حال فقد أوضحنا بما فيه الكفاية أن هناك كتاباً وشعراء كثيرين يفتقرون إلى السمو الطبيعي وإلى الجلال، وأنهم على الرغم من استخدامهم، في أغلب الأحيان، كلمات عادية مألوفة غير مقترنة بشيء بارز؛ فإنهم تمكنوا من ضم بعضها إلى بعض بشكل مناسب وضمنوا لأنفسهم نتيجةً لذلك العزة والامتياز والتحرر من الضِّعَة. وسنقدم أمثلة على ذلك من فيليستاس وغيره ثم بعض النصوص من أريستوفينس وأخرى كثيرة من يوروبيدس.

٣ - ولنأخذ مثلاً من يوروبيدس يستعمل فيه هرقل هذه الكلمات إثر مشهد يذبح فيه أطفاله :

«نفسي تطفح بالمآسي ولا موضع لمزيد»

التعبير عادي جداً غير أنه بلغ مرتبة السمو نتيجة للكفاءة المتجلية في ترتيبه للبيت . ولو ركبت الجملة بطريقة أخرى لرأينا الفارق واضحاً . والحقيقة أن يوروبيدس شاعر بسبب قدرته الإنشائية أكثر مما هو كذلك بسبب طاقته الإبداعية .

٤ - وفي النص الذي يصف فيه ديرك وقد اختطفها الثور :

«وحيثما التفت ،

وهو دائر بسرعة ، جذب ثم طَوَّحَ بما اعترض طريقه

فتدحرجت المرأة مع الصخر مع السنديان دون توقف ! »

الفكرة جميلة بحد ذاتها إلا أنها أُشْرِبَت قوة أكثر لأن تناغمها ترك على سجيته فلم يضغط عليه لزيادة سرعته وكأنه على عجلات ، ولكن الكلمات قامت مقام الدعائم بعضها لبعض ، ووجدت لها سنداً في مواضع التوقف ، ثم ظهرت أخيراً في شكل سام متين الأساس .

ليس في حقل البيان ما يحطّ من قيمته أكثر من الحركة المتكسرة المضطربة للّغة التي هي من خصائص أوزان البيريكيز والتروكيز والديكوريز [١] وغيرها ، مما ينحدر إلى مستوى الموسيقى الراقصة ، لأن جميع الكتابات التي تبالغ في الاعتماد على التأثير الصوتي الموسيقي تكشف فوراً عن تكلفها وحذلقتها وافتقارها الكلي إلى الانفعال العاطفي بسبب مظهرها المصقول الممل .

---

(١) أوزان يونانية خفيفة .

٢ - وكما أن القصائد القليلة الشأن تجذب السامع بعيداً عن النقطة الهامة وتجبره على الالتفات إلى أنغامها فقط ، فكذلك الأسلوب المبالغ في إيقاعه فإنه لا ينقل الشعور الصادر عن الكلمات بل ذلك المنبعث من النغم . وفي بعض الأحيان يعرف المستمعون سلفاً مواقف الانتهاء اللازمة فيضربون الأرض بأقدامهم في الوقت المناسب مع المتكلم وكأنهم يؤدون رقصة يعرفون خطواتها سابقاً .

٣ - وكذلك تتجرّد من السموّ تلك الكلمات المقسمة إلى مقاطع قصيرة مكونة من أحرف قليلة يجمعها تباين ووعورة كأنها موصولة بمسامير من خشب .

- ٤٢ -

وبالإضافة إلى ذلك فالاقتضاب الزائد في التعبير يخفض من درجة السمو ، إذ إن حصر الفكر في نطاق ضيق يشوه العظمة . ولا يفهم من هذا أننا نعني الاختصار الملائم لقولنا ، بل كل ما هو ضئيل مقسوم إلى أجزاء . فالاقتضاب يبتر المعنى ، ولكن الإيجاز يصيب الهدف مباشرة . ومن الواضح أن عكس ذلك أي الإسهاب شيء جامد وكذلك كل ما يلجأ فيه إلى الإطالة في غير أوانها .

- ٤٣ -

إن التفاهة في التعبير تؤدي أيضاً إلى تشويه السمو . فعندما يصف هيرودوتس العاصفة يكون التأثير رائعاً في كل التفاصيل ، إلا أن النص يحتوي بعض الكلمات التي هي دون مستوى الموضوع . والمثل على ذلك قوله : «عندما غلى البحر» فكلمة غلى ينقصها كثير من السمو لأن وقعها سيء على الأذنين ؛ وكذلك قوله : «وأنهكت قوى الرياح» وأما من تعلق بالسارية فقد لقي «نهاية غير سارة» . أما تعبير أنهكت فهو تعبير مبتذل يفتقر إلى الجلال وكذلك كلمة «غير سارة» فهي لا تلائم كارثة فادحة كهذه .

٢ - وكذلك عندما ألبس ثيوبومبس نزول ملك الفرس في مصر ثوباً رائعاً من الوصف فإنه عاد وأفسد الأثر كله باستعماله بعض الكلمات الواهية كقوله : فمن

من مدن آسيا أو قبائلها لم يبعث رسلاً إلى الملك العظيم، وأي إنتاج للأرض أو نتاج للفن مهما سما جماله وعلا ثمنه لم يقدم هدية إلى حضرته. تأمل السروج والعباءات الثمينة الفضفاضة ذات اللون الأبيض أو الأرجواني أو المطرزة ثم السرادقات المذهبة العديدة والمجهزة بكل ما هو مفيد، وكذلك الطنافس الفخمة والمضاجع النفيسة، وعلاوة على ذلك فهناك الأطباق الذهبية أو الفضية البديعة الزخرف ثم الأقداح والكؤوس، ومنها ما هو مرصع بالجواهر الكريمة وما هو متين الصنع باهظ الثمن، وبالإضافة إلى ذلك آلاف لا تحصى من الأسلحة البربرية واليونانية، وجمٌّ غفير من حيوانات حمل الأثقال يتجاوز حد التصور، وضحايا سمينة معدة للذبح، ومكاييل عديدة من التوابل، وحقائب وأكياس، وصحائف عديدة من ورق البردي، وكثير من الأشياء المفيدة الأخرى، وعدد مساو من شرائح اللحم المقدد ومن أنواع مختلفة من الضحايا. وكانت أكوامها من الضخامة بحيث يظنها المقترب نحوها هضاباً وروابي تتصدى له.

٣ - لقد تدرج ثيوبومبس مما هو أكثر سمواً إلى ما هو أقل بينما كان عليه أن يفعل العكس، وأن يرتفع مما هو عال إلى ما هو أعلى. لقد وصف جميع المعدات وصفاً رائعاً ولكنه ما لبث أن عاد ومزجها مع الحقائب والتوابل والأكياس، فأعطانا انطباعاً أشبه بدكان حلواني، وكأن رجلاً قد أحضر حقائب وأكياساً صغيرة ووضعها وسط هذه الزينة بين الأوعية الذهبية والكؤوس المرصعة بالجواهر ثم الأطباق والأقداح الفضية والسرادقات المصنوعة من الذهب الخالص. إن عملاً كهذا يؤذي البصر، وكذلك تصنع كلمات كهذه عندما توضع في غير مواضعها إذ تحدث تشويها وكأنها لطخات في اللغة.

٤ - لقد كان بإمكانه أن يصف المنظر بخطوطه العريضة كما فعل في وصف الهضاب التي اعترضت طريقهم. أما بالنسبة للإعدادات فيمكن وصفها بشكل عام أيضًا كأن يقول مثلاً « العربات والجمال وجم غفير من حيوانات حمل الأثقال تنقل

كل ما يوفر أسباب الرغد والمتعة على المائدة» أو أن يستعمل تعبيراً كهذا: «أكوام من شتى أنواع الحبوب والمواد التي تؤدي إلى امتياز في الطبخ وراحة للجسم».

وإذا كان يشعر بضرورة التعبير عنها بشكل كامل فإنه يستطيع أن يقول «وقدّم الوفير مما لذ وطاب من المأكولات من صنع الطهاة وتجهيز الممونين».

٥ - وفي النصوص النبيلة يجب أن لا نهبط إلى لغة وضيعة أو حقيرة إلا إذا اقتضت الضرورة الملحة ذلك. ومن الأنسب أن تستعمل كلمات خليقة بالموضوع، وأن نحاكي الطبيعة صانعة الانسان إذ إنها لم تضع الأجزاء الخشنة منا أو عوراتنا عرضة للأنظار بل أخفتها في أبعد موضع ممكن بل وضعت مجاريها- كما يقول زينوفون- في أسفل سافل الجسم حتى لا تشوه جمال المخلوق الكلي.

٦ - ولكن كفى. لا حاجة بنا لأن نعدد الأمور التي تؤدي إلى السخف واحداً واحداً. وبما أننا بينا فيما سبق الصفات التي تجعل الأسلوب نبيلاً سامياً فمن الواضح أن عكسها غالباً ما يجعل الأسلوب حقيراً منحطاً.

يبقى علينا - وأنا أعترف بمحبتك للمعرفة - أن نوضح، يا عزيزي تيرنتيانوس، مشكلة أثارها حديثاً أحد الفلاسفة فقال: «إنني أعجب كما يعجب، دونما ريب، كثيرون غيري، كيف يحدث في عصرنا هذا أن يوجد رجال يمتلكون موهبة الإقناع في أقصى حد، وهم مؤهلون للحياة العامة أحسن تأهيل، ذوو حدة في الذهن وسرعة في الخاطر وغنى بكل مفاتن اللغة، ولا يحدث أن تبرز طبائع نبيلة سامية إلا بشكل استثنائي؛ فيتسم عصرنا بفقر مدقع في الألفاظ الجليلة».

٢ - ويتابع الفيلسوف قائلاً «هل ينبغي أن نقبل إذن التعليل المبتذل الذي يرى أن الديمقراطية هي الأم الرؤوم والحاضنة للعبقرية وأن المقدرة الأدبية تشارك الديمقراطية والديمقراطية فقط في سموها وانهيارها؟. يقال إن للحرية طاقة تغذي

خيال ذوي الفكر السامي وتبث الأمل في نفوسهم وحيثما تسود الديموقراطية تعم الحماسة الناتجة عن التنافس المتبادل والسعي الغيور وراء المنزلة الطليعية .

٣ - وبالإضافة إلى ذلك ، ونظراً لتوفر الجوائز المباحة لجميع من هم تحت رعاية حكومة شعبية ، فإن مواهب الخطيب العقلية تجد لها منفذاً بشكل مستمر فتتدرب وتشحذ وتخرج مصقولة لامعة فتشع (كما يتوقع لها أن تفعل) مع إشراقة الحرية التي تلهم جميع الأعمال في الدولة» . ثم يتابع الفيلسوف قوله «أما في عصرنا هذا فيبدو وكأننا نتعلم منذ نعومة أظفارنا دروساً في العبودية البارة ، ونلتف بقماط عاداتها وتقاليدها في الوقت الذي تكون فيه أفكارنا فتية غضة ؛ فلا نتذوق أصفى المنابع وأكثرها إنتاجًا للفصاحة (وأعني بذلك الحرية) ولا نظهر نتيجة لذلك إلا بمظهر المنافقين في سمونا» .

٤ - ثم يؤكد أن هذا هو السبب الذي يحرم العبد من أن يصبح خطيباً مع أنه يتيح له الاشتراك بأي مهنة أخرى . فعندما تنطلق الكلمات من عبدٍ ما تتكشف على التو السلاسل التي تكبل حريتها وأعماق الزنزانة التي عاشت فيها وملامح رجل ألف اللطم والصفع .

إن يوماً من الاستعباد كما يرى هوميروس «يجردنا من نصف رجولتنا» ثم يواصل الفيلسوف قائلاً «وكما أن الأقفاص (إذا كان ما نسمعه صحيحًا) التي يحفظ فيها الأقزام ، وتدعى عادة بناني(nani) ، لا تعيق نمو هذه المخلوقات المحصورة في داخلها فحسب ، بل توهن قواها بسبب السلاسل التي تطوق بها أجسادها ، فقد أطلق أحدهم اسماً مناسباً على العبودية حتى ولو كانت في منتهى العدل ودعاها بقفص الروح وبالسجن الجماعي» .

٦ - وكان جوابي على الفيلسوف ما يلي «من السهل - يا سيدي العزيز - ومن خصائص الطبيعة البشرية أن نجد عيوباً في العصر الذي نعيش فيه ، ولكن دعنا

الآن نختبر صحة الرأي القائل: إن السلم في هذا العالم لا يحطم الطبائع العظيمة بل الحروب التي لا حدود لها هي التي تفعل ذلك وتضع رغباتنا في قبضتها، كما إن السبب الأقوى هو تلك الشهوات التي تحتل هذا العصر كالجيوش وتعمل فيه السلب والنهب. إن حب المال (وهو مرض شديد يعاني منه الجميع) وحب المسرات يجعلان منا عبيداً بارين ويغرقاننا جسداً وروحاً وفي أغوار سحيقة. فحب المال مرض يجعل الإنسان دنيئاً كما أن حب المسرات يجعله غاية في الحقارة».

٧ - وبعد التأمل والتفكير أجدني عاجزاً عن اكتشاف طريقة تمنع الشرور الملازمة لحب المال من أن تقتحم أرواحنا إذا كنا نقدّر كل هذا التقدير الثراء غير المحدود أو بالأحرى نؤلهه. ذلك أن الثروة الطائلة المطلقة العنان تكون مصحوبة دومًا بالإسراف الذي يلازمها خطوة خطوة كما يقولون. وأول ما تفتح الثروة أبواب المدن والبيوت فإن الإسراف يدخلها ويسكنها فوراً. ومع الزمن يبني هذا الزوج، الثراء والإسراف، أعشاشاً في حياة الناس. كما يقول الحكماء، ويكرس نفسه سريعاً لتنشئة ذريته فيربي الفخفخة والغرور والرفاهية أولاده الشرعيين. وإذا سمح لأطفال الثروة هؤلاء أن يصلوا إلى طور النضج فإنهم يولدون في النفس مباشرة سادة لا يلينون ولا يرحمون: يولّدون السفاهة والإباحية والصفاقة.

٨ - ولا بد أن يحدث هذا وسيكف الناس عن التطلع إلى الشهرة أو احترامها وستنحدر حياة هؤلاء نحو التهلكة، كما سيخبو السمو الروحي ويذبل ويصبح حقيراً في وقت يكون فيه الناس تائهين في الإعجاب بالأمور الفانية فلا يعبأون بتمجيد ما هو خالد.

٩ - إن الرجل الذي قد قبل رشوة في حكم قضائي، ولو مرة واحدة، لا يمكن أن يكون قاضياً نزيهاً متمسكاً بالحق والشرف. (فالرجل الذي يرتشي يحسب أن مصالحه الشخصية هي الشريفة العادلة). ويصدق القول نفسه

عندما تكون حياتنا بكليتها تحت رحمة الرشوات والسعي وراء موت الآخرين والإيقاع بهم للحصول على الميراث، وحيث لا يتورع أي واحد منا عن حيازة الكسب من أي مصدر كان، ولو كلفه ذلك حياته، إذ إننا جميعاً عبيد للمسرات. وفي عصر تنتابه كوارث شديدة كهذه هل من الممكن أن نتصور وجود قاض نزيه شريف يستطيع الحكم على آثار أدبية عظيمة قد تصل إلى الأجيال المقبلة؟ أليس الأصح أن الكثيرين يخضعون في أحكامهم لحب الكسب؟

١٠ - من الأفضل لرجال مثلنا أن يكونوا محكومين من أن يكونوا أحراراً، لأننا إذا أطلقنا العنان لشهواتنا- كحيوانات تنطلق من قفص- فإنها تشعل النيران في العالم بأعمالها الشريرة.

١١ - وملخص القول في رأيي إنه من بين آفات الطبائع التي ينتجها عصرنا يجب أن لا ننسى تلك اللامبالاة التي يقضي معظم الناس حياتهم فيها باستثناء القلة الضئيلة. إذ إننا لا نعمل ولا نبذل جهداً إلا في سبيل المديح أو المتعة، ولا نعمل مطلقاً سعياً وراء الفوائد الثابتة التي هي هدف جدير بجهودنا وباحترام الآخرين.

١٢ - «والأفضل أن نترك هذه الأحاجي دون حل» [١] وأن ننتقل إلى ما يهمنا مباشرة وهو موضوع الانفعالات العاطفية التي عالجتها سابقاً في مقالة مستقلة. ويبدو لي أنها تشكل جزءاً ملموساً من الخطاب بشكل عام، وكذلك من السمو البلاغي ذاته.

---

(١) يوروبيدس -إليكترا.

وليَم وردسورث

ملاحظات حول الترانيم الغنائية[1]

الآن أصبح المجلد الأول لهذه القصائد تحت تصرف القارئ. وقد طبع كمحاولة يمكن أن تعين -كما رجوت- على التحقق من مدى النجاح الذي يصيبه الشاعر في جلب المتعة إلى نفس القارئ بشكل معقول بعد أن يضع -في ترتيب موزون- مجموعة مختارة من كلمات واقعية لأناس يعانون انفعالاً بيِّناً. أما بالنسبة للأثر المتوقع لهذه القصائد فلم يكن تقديري بعيداً عن الدقة. وقد منّيت نفسي بأن من يسر بقراءتها سيقرؤها بسرور غير عادي، ومن ناحية أخرى، فقد كنت على علم تام بأن من سيكرهها سيكون كرهه لها أكثر من عادي. ولم تختلف النتيجة عن تقديري إلا في أمر واحد هو أن الذين سرّوا بأشعاري قد تجاوز عددهم ما كنت أمني النفس به بكثير.

كان عدد كبير من أصدقائي قلقاً على نجاح هذه الأشعار نظراً لاعتقادهم أنه في حالة تحقيق هذه المبادئ التي ألفت بموجبها سينتج عندنا نوع من الشعر يلائم الطبيعة البشرية بشكل دائم، ويتميز من حيث النوعية ومن حيث توفر العلاقات الخلقية فيه. ولذلك فقد نصحوني أن أشفع هذه القصائد بدفاع منظم عن النظرية التي تستند إليها كتابة هذه الأشعار. ولكني لم أكن راضياً عن هذا العمل. فقد كنت موقناً بأن القارئ في هذه الحالة سينظر إلى حججي بفتور، ظناً منه أنني مدفوع

---

(١) ظهرت الملاحظات أول مرة في طبعة الترانيم الغنائية سنة ١٨٠٠، أما الملحق ففي طبعة سنة ١٨٠٢.

في المقام الأول بأمل سخيف أناني للتأثير على عقل القارئ منطقياً حتى يستحسن هذه الأشعار بالذات. وزادني إعراضاً عن القيام بهذا العمل أنه سيتطلب مجالاً لا يتناسب على الإطلاق مع حدود المقدمة، هذا إذا أردنا أن نعرض الآراء ونقيم الحجج بشكل واف شامل. وإذا أردنا أن نعالج الموضوع بما يتطلبه من وضوح وتماسك فمن الضروري أن نقدم سرداً كاملاً عن الحالة الحاضرة للذوق الشعبي في هذه البلاد، وأن نقرر مدى سلامة هذا الذوق أو فساده؛ وهذا بدوره لا يمكن تقريره دون الإشارة إلى الطريقة التي تتفاعل بها اللغة مع العقل البشري، ودون تتبع الثورات الأدبية والاجتماعية على حد سواء. لذلك فقد امتنعت كلياً عن الشروع في هذا الدفاع بشكل منظم. غير أنني شاعر أنه من عدم اللياقة أن أتطفل على الجمهور بشكل فجائي دون أن أتقدم إليه بكلمات قليلة إذ إن قصائدي تختلف اختلافاً جوهرياً عن غيرها من القصائد التي تلاقي استحساناً في الوقت الحاضر.

عندما ينظم الشاعر قصيدة يأخذ على نفسه -كما يفترض- عهداً أكيداً بأن يرضي بعض العادات الشائعة المقترنة بنا. فهو لا يخبر القارئ أنه سيجد أصنافاً معينة من الأفكار والتعابير فقط، بل يبلغه أن أقساماً أخرى ستُستَثْنَى كلياً من شعره. وهذا الأس أو الرمز الذي تتخذه اللغة الموزونة لابد وأن يثير آمالاً تختلف باختلاف الحقبة الأدبية، كما حدث في عصر كاتلس وتيرنس ولوكريتياس وكذلك ستاتيوس وكلوديان، وفي بلادنا في عصر شكسبير وبومنت وفليتشر، ثم في عهد دون وكاولي أو درايدن أو بوب. ولن آخذ على عاتقي تقرير مدى أهمية العهد الذي يقطعه المؤلف للقارئ في العصر الحاضر عندما يكتب شعراً. ولا شك أنه سيبدو لكثير من القراء أنني لم أف بشروط الاتفاقية التي عقدتها طوعاً واختياراً. فمن تعود على التعبير التافه المزخرف لكثير من كتابنا المعاصرين سيجد دون شك صعوبة في إدراك شتى المشاعر الغريبة الحرجة في أشعاري، هذا إذا ثابر على قراءتها حتى النهاية. إنه سيبحث عن شعر ثم يكتفي بالاستفسار عن طبيعة ذلك الأدب الذي يسمح لهذه المحاولات بأن تحمل اسم شعر. لذلك أرجو من القارئ ألا يلومني على محاولتي بيان ما اقترحت على نفسي أداءه، وكذلك إيضاح بعض الأسباب

الهامة التي دعتني إلى اختيار هذا الهدف في حدود ما تسمح به مقدمة كي أوفر عليه شعوراً مزعجاً بخيبة الأمل، وأرد عن نفسي اتهاماً هو من أشد الاتهامات، المُخْزِيَة التي يمكن أن توجَّه إلى مؤلف، ألا وهو التقاعس الذي يمنعه من محاولة تحديد واجبه، أو الامتناع عن أداء هذا الواجب إذا تحددت معالمه لديه. أما الهدف الرئيسي الذي ارتأيناه في هذه الترانيم فهو أن نختار حوادث وأوضاعاً من الحياة العامة ثم نرويها أو نصفها بأكملها معتمدين على لغة نختارها قدر الإمكان من كلام الإنسان العادي، ونضفي عليها في الوقت نفسه لوناً معيناً من الخيال حتى نبرز للعقل الأمور العادية في قالب غير عادي. وبالإضافة إلى ذلك وأهم من كل شيء، أن نجعل هذه الحوادث والأوضاع مثيرة للاهتمام، وذلك بتتبع قوانين طبيعتنا الأولية على الحقيقة لا من قبيل التظاهر، وخاصة فيما يتعلق بالطريقة التي نربط بها أفكارنا ونحن في حالة الهياج. وقد اخترنا الحياة الريفية الساذجة بشكل عام لأن انفعالات القلب الرئيسية تجد في هذه الحالة تربة أفضل كي تصل إلى مرحلة النضج ويكون الضغط عليها قليلاً، كما أنها تعبر عن نفسها بلغة أوضح وأقوى أثراً، إذ تتعايش مشاعرنا الأولية، في ظروف حياة كهذه، في وضع أكثر بساطة. ونتيجة لذلك يمكن تأملها بدقة أكثر ونقلها إلى الآخرين بعنف أشد لأن أساليب الحياة الريفية تتولد من هذه المشاعر الأولية ومن نوعية الأعمال القروية التي تقتضيها الضرورة، وهي لذلك أسهل منالاً وأكثر دواماً من غيرها؛ ولأن انفعالات الأشخاص تتحد في هذه الحالة مع مظاهر الطبيعة الجميلة الدائمة. لقد تبنينا لغة هؤلاء الأشخاص (وهي خالصة من العيوب الخفيفة ومن أسباب البغضاء والنفور التي تحدث بشكل دائم منطقي) لأن مثل هؤلاء الأشخاص هم على اتصال دائم بأحسن المواضيع التي اشتق منها أفضل جزء في اللغة أيضاً. ولأنهم، بسبب مرتبتهم في المجتمع وضيق دائرة اتصالهم وتشابهها وكونهم أقل تأثراً بالغرور الاجتماعي، يعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم بتعابير بسيطة غير مزركشة. وبناء على ذلك فإن لغة كهذه، تنبع من التجربة المتكررة والمشاعر المنتظمة، هي أكثر دواماً وفلسفة من اللغة التي يستعملها

الشعراء بكثرة بديلاً عنها، اعتقاداً منهم أنهم يضفون على أنفسهم وعلى فنهم بمقدار ما يستقلون بأنفسهم عن مشاركة الغير في عواطفهم وينغمسون في أساليب تعبير عرفية أو متقلبة حتى يزودوا الأذواق والشهوات المتقلبة بغذاء من صنعهم[1] الخاص.

ولا يسعني، على أي حال، أن اتجاهل صرخة عصرنا الحاضر احتجاجاً على سخافة التفكير أو حقارة اللغة التي أدخلها بعض المعاصرين أحياناً في مؤلفاتهم الموزونة. وإني أعترف أن هذا العيب -حيث يوجد- يعيب شخصية المؤلف أكثر مما تعيبها الثقافة الزائفة أو التجديد التعسفي، مع أنه يجب أن أعترف في الوقت نفسه بأن الأمر الأول أقل وبالاً من الثاني في مجموع نتائجه. وستختلف قصائدي عن هذه الأشعار في أمر واحد -على الأقل- هو أن كلاً منها له هدف جليل. ولا يفهم من هذا أنني حين أشرع في الكتابة أضع نصب عيني هدفاً واضحاً منظماً، بل أن عادات التأمل التي كونتها في نفسي قد نظمت مشاعري وأثارتها إلي درجة كبيرة حتى إنَّ وصفي لمثل هذه الأمور التي تثير هذه المشاعر إثارة شديدة لابد من أن يحمل معه هدفاً وإذا كان هذا الرأي خاطئاً فلا يحق لي أن ألقب بشاعر، إذ إن الشعر الجيد بأجمعه هو فيض تلقائي من العواطف القوية. وبالرغم من صحة هذا القول، فلم تؤلف قصائد ذات قيمة تذكر في أي موضوع من المواضيع إلا وكان صاحبها حائزاً على حس ّنظامي غير عادي، بالإضافة إلى التفكير الطويل العميق. إن أفكارنا هي التي توجه سيّالات الشعور المستمرة، وهي التي تمثل جميع مشاعرنا الماضية. وبما أننا نكتشف أموراً هامة عندما نتأمل العلاقات التي تربط بين هذه الأفكار الهامة، فإننا أيضاً في استمرارنا وتكرارنا لهذا العمل نربط مشاعرنا بمواضيع هامة. وإذا كنا حائزين أصلاً درجة كبيرة من الإحساس المادي فإننا سنحصل على عادات عقلية معينة، إذا أطعنا بواعثها طاعة آلية عمياء، فإننا

---

(١) من الجدير بالملاحظة هنا أن الأجزاء المؤثرة عند تشوسر قد عبر عنها بلغة صافية مفهومة للجميع حتى يومنا هذا.

سنصف أموراً ونعبر عن عواطف لا يمكن، من حيث طبيعتها وارتباط بعضها إلى بعض، إلا أن تنير فهم القارئ إلى حد ما وتنقي عواطفه وتقويها.

لقد قيل إن لكل من هذه القصائد غاية. وهناك حالة أخرى يجب ذكرها إذ إنها تميز هذه القصائد عن شعر عصرنا المألوف، وهي إن الشعور النامي عندنا هو الذي يعطي أهمية للعمل والحالة وليس العكس. ولن يمنعني شعور زائف بالتواضع أن أؤكد أنني ألفت انتباه القارئ إلى نقطة الامتياز هذه، لا من أجل قصائدي هذه بالذات بل من أجل أهمية الموضوع العامة. فالموضوع هام حقاً، لأن العقل البشري قادر على التأثر دون التماس مهيجات عنيفة أو فاحشة. ومن يجهل هذا ولا يعرف أن الفرد يمتاز على غيره بنسبة حوزته على قدرة التأثر هذه، فإنه يكون ذا حظ ضئيل من الإدراك الحسي لجمال هذه القدرة وجلالها. ولذلك فقد بدا لي أن خدمة من خير الخدمات التي يمكن لكاتب في أي عصر من العصور أن يبذلها هي أن يحاول إنتاج هذه القدرة أو تنميتها. وهذه الخدمة ممتازة في جميع العصور، وخاصة في هذا العصر، إذ إن هناك عدداً غفيراً من الأسباب التي لم تكن معروفة في الأجيال الماضية قد وحدت قواها الآن كي تثلم من حدة التمييز العقلي وتجعله غير أهل لبذل جهد إرادي، وتحيله إلى نوع من الكسل الهمجي. أما أقوى هذه الأسباب أثراً فهو الأحداث القومية العظيمة التي تقع يومياً، وكذلك ازدياد تجمع الناس في المدن حيث ينتج عن تشابه أعمالهم ورتابتها شوق كبير إلى الحوادث المثيرة. وتلبي هذه الرغبة يومياً السرعة الكبيرة في نقل الأخبار، كما أن الأدب والعرض المسرحي قد تكيّفا مع طبيعة ميول هذه البلاد وأخلاقها. أما الآثار الأدبية النفيسة التي خلفها أدباؤنا الكبار، وأكاد أذكر منهم شكسبير وملتون، فقد طرحت في زوايا الإهمال واستعيض عنها بالروايات المهووسة والتراجيديات الألمانية البلهاء وفيض من القصص الشعري التافه المتطرف. وعندما أفكر بالتعطش المهين إلى الإثارة الفاضحة فإنني أخجل من الكلام عن سعيي الضئيل في هذا الكتاب لمناهضته. وحين أفكر بفداحة هذا الشر المستطير فإن نفسي تضيق بكآبة غير مخزية، لولا إحساسي العميق بوجود صفات فطرية لا تبلى في العقل البشري وقوى معينة في الأمور العظيمة

الخالدة تؤثر على العقل البشري وهي متحدة غير فانية . وكذلك لولا اعتقادي بأننا ندنو من وقت سيقف فيه رجال يتمتعون بقوة منظمة أمام قوى الشر ويحرزون نجاحاً كبيراً عليه .

بعد أن أسهبت في بحث مواضيع قصائدي وأهدافها، فإنني أطلب من القارئ أن يسمح لي بإطلاعه على بعض الظروف المتعلقة بأسلوب هذه الأشعار حتى لا يتهمني بالتقصير في إنجاز ما لم أحاول إنجازه قط . وسيجد القارئ أنني امتنعت تقريباً في هذا المجلد عن تشخيص الأفكار المجردة، ونبذت كلياً هذه الطريقة الشائعة لرفع الأسلوب فوق مستوى النثر . وقد كان قصدي أن أقلد اللغة الدارجة ثم أتبناها بقدر الإمكان . ومثل هذا التشخيص لا يشكل بالطبع جزءاً طبيعياً أو منظماً من اللغة . فالتجسيد نوع من المجاز يحثنا الانفعال العاطفي على استعماله في بعض الأحيان . وقد استعملته على هذا النحو، ولكنني حاولت محاولة أكيدة نبذه كوسيلة آلية للتعبير، أو كلغة تقليدية يدعي نظّام الشعر أن لهم حقاً فيها بسبب القدم . غير أنني أردت أن أبقي القارئ في صحبة أناس من لحم ودم مع كامل اقتناعي بأن هذا يسرّه . أما الذين يتبعون أسلوباً مغايراً فسيسرّونه أيضاً . وأنا لا أعترض على حقهم هذا، بل أرغب في تفصيل دعواي الخاصة . وكذلك سيجد القارئ القليل مما يدعى باللغة الشعرية، وقد بذلت في تجنب ذلك جهداً شاقاً يعادل الجهد الذي يبذله الشاعر في صياغة هذه الألفاظ . وقد فعلت هذا للسبب الذي أكدته سابقاً وهو أن أجعل لغتي قريبة من لغة الكلام . وكذلك فالمتعة التي ارتأيت أن أمنحها للقارئ هي من نوع يختلف كلياً عما يفترض الناس أنه الغاية المقصودة من الشعر . إنني أخشى أن أتهم بالمبالغة في التفصيل، إلا أنني لا أدري كيف أعطي القارئ فكرة دقيقة عن الأسلوب الذي وددت متعمداً أن أتبعه إلا بأخباره أنني حاولت في جميع الأوقات أن أنظر نظرة ثابتة إلى الموضوع، وبناء على ذلك فأنا آمل أن يكون ما في هذه القصائد من زيف في الوصف ضئيلاً . وقد عبرت عن أفكاري بلغة تتناسب مع أهمية الفكرة، ولابد أنني اكتسبت شيئاً من هذا

التمرين الذي يلازم صفة واحدة من صفات الشعر الجيد ألا وهي الحس السليم؛ وهو بالضرورة قد فصلني كلياً عن مجموعة كبيرة من العبارات وأنواع المجاز التي تُعتبر الإرث المشترك للشعراء تناقلها الخلف عن السلف. وقد رأيت أن من الأنسب أن أضيق على نفسي أكثر فأمتنع عن استعمال تعابير كثيرة مناسبة جميلة في حد ذاتها، إلا أنها كُرِّرَتْ بغباء من قبل شعراء سيئين حتى اقترنت بشعور اشمئزاز لا يمكن التغلب عليه مطلقاً مهما افتَّن الشاعر في قرن هذه التعابير بأفكار جديدة.

إذا وجدت في قصيدة سلسلة من الأبيات، أو حتى بيتاً واحداً، لا تختلف لغته عن لغة النثر رغم نظمه حسب الشكل الطبيعي وطبقاً لقوانين الأوزان الشعرية الدقيقة، فإن طبقات من النقاد تهلل طرباً. ويخيل إليها أنها قامت باكتشاف ملحوظ إذا عثرت على مثل هذا الأسلوب النثري كما ندعوه. وكأن الشاعر جاهل بمهنته. مثل هؤلاء الرجال سيؤسسون قاعدة للنقد يستنتج القارئ أن عليه أن ينبذها نبذاً تاماً إذا أراد أن يتمتع بقراءة هذا المجلد. ومن السهل أن نبرهن له أن لغة الجزء الأكبر من كل قصيدة جيدة أو حتى من أرفع أنواع القصيد، ينبغي بالضرورة ألا تختلف عن لغة النثر الجيد مطلقاً إلا فيما يتعلق بالوزن. وقد تكون لغة أمتع المقاطع من أجود القصائد لغة نثر محكمة الإتقان.

ويمكننا أن نبين صحة ما أكدناه بالاستشهاد بعدد لا يحصى من النصوص الشعرية من جميع الآثار الشعرية تقريباً، حتى من ملتون نفسه. ولأوضح هذا الموضوع بشكل عام فإنني سأورد مقطوعة قصيرة من تأليف (جري gray) الذي كان على رأس أولئك الذين حاولوا بالإقناع المنطقي أن يوسعوا الشقة بين النثر والإنشاء الموزون، كما أنه تأنق أكثر من غيره وبشكل غريب في تركيب ألفاظه الشعرية:

عبثاً يشرق لي الصباح الضاحك

ويعلي فيبس[1] المتورد ناره الذهبية

---

(١) إله الشمس عند الرومان.

عبثاً تنشُد الطيور أغانيها الولْهى

وتسترد الحقول النضرة كساءها الأخضر

واحسرتاه لهذه الآذان!! أنغام أخرى تتحسر

وإلى أمور أخرى تتطلع هذه العيون

وعذابي لا تذيب وحشته قلباً سوى قلبي

وفي صدري تنطفىء أفراح عقيمة

ولكن الصباح يبتسم ليشرح قلوب العاملين

ويجلب إلى السعداء فرحاً جديداً

والحقول تحمل إلى الجميع هديتها المرغوبة

والطيور تشكو كي تدفىء أحباءها الصغار

وأنا أندب بلا أمل من لا يستطيع سماعي

وأبكي وأمعن في البكاء لأنني أبكي بلا جدوى

من السهل علينا أن نلاحظ أن الجزء الوحيد الذي له قيمة في هذه القصيدة هو الأبيات المكتوبة بالأسود. وواضح أن لغة هذه الأبيات لا تختلف عن لغة النثر في شيء سوى القافية واستعمال الصفة Fruitless حيث يجب استعمال الظرف Fruit-lessly وهذا عيب في حد ذاته. ويتضح لنا من مثالنا السابق أنه يمكن جعل لغة النثر ملائمة للشعر بشكل مرض، ولقد أكدنا فيما سبق أن جزءاً كبيراً من لغة قصيدة جيدة لا يختلف مطلقاً عن لغة النثر الجيد. وسنذهب إلى أبعد من هذا فنؤكد مطمئنين أنه ليس هناك ولا يمكن أن يكون اختلاف جوهري بين لغة النثر والإنشاء الموزون. نحن مغرمون بتتبع الشبه بين الشعر والرسم المائي ولذلك نلقبهما بالأختين، ولكن أين لنا أن نجد ذلك الرباط المتين الذي يكفي لتصوير العلاقة بين

الإنشاء النثري والموزون؟ كلاهما يخاطب الأعضاء نفسها، كما إن الأجسام التي تغلف كليهما مركبة من المواد نفسها. أما عواطفهما فمتشابهة إن لم تكن متطابقة. وليس من الضروري أن تختلف حتى في درجة حدتها، فالشعر[1] لا يذرف دمعاً كدموع الملائكة بل كدموع البشر والأشخاص الطبيعيين. وهو لا يستطيع أن يفاخر بسائل إلهي يميز عصارته الحيوية عن النثر، فالدم البشري نفسه يسري في عروق الاثنين.

وإذا جزمنا أن القافية والتنظيم الموزون في حد ذاتهما يشكلان فرقاً مميزاً يهدم كل ما قلناه عن التشابه التام بين اللغة الموزونة والنثر، ويمهد الطريق لفروق أخرى مصطنعة يقرها العقل تلقائياً، فإني أجيب على ذلك بأن لغة شعر كالذي أوصي به هنا انتقاء من لغة الكلام بقدر الإمكان. وإن هذا الانتقاء، حينما يتحكم فيه ذوق سليم وشعور حقيقي، سيشكل في حد ذاته تميزاً أعظم مما نتصوره لأول وهلة. وسيفصل الإنشاء كلياً عن تفاهة الحياة العادية وعاميتها؛ وإذا أضيف الوزن إلى كل ذلك فإني أعتقد أننا سنحصل على تباين كاف لارضاء العقل المنطقي. وأي فرق آخر مميز نريده بعد ذلك؟ ومن أين يأتي هذا الفرق وأين سيحل؟ إنه بالتأكيد لن يكون حيث يتكلم الشاعر من خلال أفواه شخصياته وليس هو بضروري من أجل رفعة الأسلوب ولا من أجل ما يفترض من زخرف. إذ إن الشاعر إذا اختار موضوعه بحكمة فإنه سيقوده بشكل طبيعي وفي اللحظة المناسبة إلى انفعالات عاطفية ينبغي أن تكون لغتها -إذا اختيرت بتعقل وإحكام- لغة جليلة ملونة تعج بالاستعارة والمجاز. إنني أرفض الكلام عن عدم التناسب الذي سيذهل دون شك القارئ الذكي، لو حدث أن مزج الشاعر مع البهاء الذي توحي به طبيعة الانفعال

---

(١) إنني أستعمل كلمة شعر، خلافًا لحكمي الشخصي، مقابل كلمة نثر، ومرادفة للإنشاء الموزون. وقد نتج عندنا في النقد كثير من التشويش بسبب هذا التفريق بين الشعر والنثر بدلاً من استعمال التعبير الأكثر فلسفة وهو الشعر والأمر الواقع أو العلم. أما ما يصح أن يكون عكس النثر فهو الوزن، وحتى هذا الفرق ليس دقيقاً في الحقيقة، لأن بعض الأبيات والمقطوعات الموزونة ترد في الكتابات النثرية بشكل طبيعي بحيث يصعب تجنبها حتى ولو رغبنا في ذلك.

سناء غريباً من نسجه الخاص. يكفي أن نقول إنه لا ضرورة لإضافة كهذه البتة. ويمكن بالتأكيد أن يكون تأثير النصوص الغنية بالاستعارة والمجاز المناسبين أشد وأعنف إذا كان الأسلوب، في المناسبات التي تكون فيها الانفعالات أقل عنفاً، معتدلاً يتحكم فيه الشاعر. وبما أن السرور الذي أرغب في إضفائه على القارئ من خلال هذه القصائد ينبغي أن يعتمد كلياً على تكوين أفكار صحيحة عن هذا الموضوع، وبما أنه ذو أهمية كبيرة بالنسبة لذوقنا وشعورنا الخلقي، فإنني لا أستطيع أن أقنع بهذه الملاحظات المتفرقة. وإذا بدا لبعض منكم مما سأقوله أن جهدي ضائع وأنني مثل رجل يحارب في معركة ليس فيها أعداء، فإنني أحب أن أذكر مثل هؤلاء الأشخاص -أياً كان نوع اللغة التي يفضلونها ظاهرياً- أن الإيمان العملي بالآراء التي أود أن أثبتها لا يزال غير معروف. وإذا قبلت نتائجي واستعد القارئ للسير معها إلى الحد المفروض، فإن أحكامنا بالنسبة لآثار أعظم الشعراء القدماء والمحدثين ستختلف كثيراً عما هي عليه في الوقت الحاضر سواء في المدح أو في النقد. وعند ذلك سنصحح مشاعرنا الأخلاقية التي أثرت على هذه الأحكام وتأثرت بها، كما سنطهرها.

وإذا تناولنا الموضوع بشكل عام فلنتساءل عن المقصود بكلمة شاعر؟ ما الشاعر؟ وإلى من يوجه أشعاره؟ وما هي اللغة التي نتوقعها منه؟

الشاعر رجل يخاطب رجالاً، رجل يتمتع بحساسية متوقدة وحماسة ورقة أكثر مما يفترض أن يتمتع به الشخص العادي، كما وأن معرفته بالطبيعة البشرية أقوى وروحه المدركة أشد عمقاً. إنه رجل مسرور بانفعالاته ومشيئته، يبتهج أكثر من غيره بسبب الروح الحيوية التي تتوقد في أعماقه ويفرح عندما يتأمل انفعالات ومشيئات مشابهة لما يتجلى في أعمال هذا الكون، ويندفع بشكل عادي إلى خلقها حيث لا يجدها، كما أنه يضيف إلى هذه الصفات استعداداً للتأثر بالأمور الغائبة أكثر من غيره من الناس حتى كأنها موجودة في حضرته، ومقدرة على أن يستدعي من داخل نفسه بعض الانفعالات العاطفية التي هي أكثر شبهاً بالعواطف المنبعثة

عن حوادث حقيقية من أي شيء آخر اعتاد غيره من الأشخاص أن يشعروا به نتيجة لبعض وثباتهم الفكرية؛ وإن كانت تبعد كثيراً عن الانفعالات الناتجة عن حوادث واقعية، خاصة بالنسبة للأمور التي تجلب السرور والانشراح بصورة عامة. لذلك، وبسبب التمرين، فإنه يكتسب استعداداً أكبر ومقدرة على التعبير عن أفكاره ومشاعره، وخاصة تلك الأفكار والمشاعر التي تنبعث من نفسه باختياره أو نتيجة لتركيب عقله دون إثارة خارجية مباشرة. ومهما كان نصيب أعظم الشعراء من هذه المقدرة، كما نفترض، فما لا شك فيه أن اللغة التي توحيها إليه ينبغي أن تقل في حيويتها وأصالتها عن اللغة التي ينطق بها الناس في الحياة الواقعية وهم تحت تأثير ضغط حقيقي لهذه الانفعالات التي ينتج الشاعر بعض ظلالها أو يشعر بتولدها في نفسه. ومهما سمت فكرتنا التي نحتفظ بها عن شخصية الشاعر فمن الجلي أنه في وصفه أو محاكاته للانفعالات العاطفية يكون عمله آلياً إلى حد ما، إذا قورن بحرية التجربة الحية وقدرتها وبالعذاب الحقيقي. لذلك فالشاعر يرغب في جعل مشاعره قريبة من مشاعر الأشخاص الذين يصفهم، بل إنه لفترة قصيرة ينساق في عرض الأوهام فيخلط بين مشاعره ومشاعرهم أو يتقمصها قانعاً بتكييف اللغة التي يوحي بها الموقف الذي يصوره من أجل الوصول إلى قصد محدد ألا وهو اضفاء المتعة على الغير. وهنا يطبق قانون الاختيار الذي ألححنا عليه سابقاً، ويعتمد عليه في التخلي عما هو مؤلم في الانفعال العاطفي أو منفر ويشعرإنه ليس من الضروري خداع الطبيعة أو السمو بها. وكلما اجتهد في تطبيق هذا القانون ازداد إيمانه عمقاً بأن الكلمات النابعة من مخيلته أو تصوراته لا يمكن أن توازي ما ينبثق عن الحقيقة والواقع. وربما يقول من لا يعترض على الروح العامة لهذه الملاحظات إنه من المستحيل على الشاعر أن ينتج في جميع المناسبات لغة تتناسب بروعتها مع الانفعال العاطفي مثل تلك التي توحي بها العاطفة الحقيقية، لذلك فمن اللائق أن يعتبر الشاعر نفسه في مركز مترجم لا يتورع عن الاستعاضة عما لا يقدر عليه بامتيازات أخرى من نوع آخر، ثم يحاول بين الحين والآخر أن يتفوق على الصورة الأصلية حتى يعوض عن النقص العام الذي يشعر أنه ملزم بالخضوع له. إلا أن هذا الرأي

يشجع على الكسل واليأس غير الجديرين بالإنسان الناضج . وبالإضافة إلى ذلك فهذه لغة أولئك الذين يتكلمون عن موضوع يجهلونه ويتحدثون عن الشعر وكأنه خلق للتسلية أو المتعة التافهة، ثم يخاطبوننا بكل جد عن الذوق الشعري -كما يعبرون عنه- وكأنه لا يختلف مطلقاً عن الذوق في الرقص على الحبال أو شرب الخمرة الرخيصة . لقد بلغني أن أرسطو قال إن الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة، وإنه لكذلك، وهدفه الحقيقة العامة الفعالة لا الحقيقة الفردية المحلية، الحقيقة التي لا تعتمد على دليل خارجي بل على الانفعال العاطفي ينقلها حية إلى القلب، الحقيقة التي ينبع دليلها من ذاتها وتهب الحق والثقة إلى المحكمة التي تستشهد بها، كما تتلقاهما من المحكمة ذاتها . وهكذا فالشعر صورة للإنسان والطبيعة، والعقبات التي تعترض طريق المترجم أو المؤرخ في تصديقه بعض الأمور وتمتعه بالمنافع المترتبة عليها، هي أكثر بكثير من تلك التي يصادفها الشاعر الذي يدرك كرامة فنه .
إن الشاعر يتقيد بأمر واحد ألا وهو ضرورة إغداق متعة مباشرة على شخص يمتلك معارف معينة نتوقع أن يمتلكها كإنسان، لا كمحام أو طبيب أو بحار أو فلكي أو فيلسوف طبيعي . ولا يقف بين الشاعر وبين صور الأشياء سوى هذا القيد فقط، أما بالنسبة للمترجم والمؤرخ فهناك آلاف القيود . وليس لنا أن نعتبر ضرورة إدخال المتعة إلى نفوس القراء مما يحط من فن الشاعر، فهو بعيد كل البعد عن ذلك . إنه اعتراف بجمال الكون، اعتراف بما هو أكثر صدقاً، لأن طريقته في هذا الاعتراف غير مباشرة وبعيدة عن الشكليات . إن إدخال المتعة إلى النفوس أمر سهل وميسور لمن ينظر إلى العالم بروح المحبة . وإذا ذهبنا إلى ما هو أبعد فهو ولاء يقدم لكرامة الإنسان الفطرية المجردة وإلى قانون المتعة البدائي العظيم الذي يدرك الإنسان بواسطته كما يشعر ويعيش ويتحرك . فنحن لا نشعر بتعاطف مشترك إلا ويكون السرور مصدره . ولا أريد أن يساء فهمي، ولكننا حيثما شاركنا بمشاعر الألم نجد أن مبعثها ومحركها مجموعة رفيعة من المشاعر يمازجها السرور، ولا نملك قواعد عامة

مستنبطة من تأمل بعض الحقائق الهامة سوى ما شيّده السرور وما أوجده هو وحده في أنفسنا. ومهما كانت الصعوبات وأسباب النفور التي قد يضطر إلى مصارعتها كلٌ من العالم والكيميائي والرياضي، فإن كل واحد منهم يدرك هذا ويشعر به. وكذلك مهما كانت الموضوعات التي ترتبط بها معلومات المشتغل بعلم التشريح مؤلمة فإنه يشعر بمتعتها. ولا يحصل على معلومات إذا لم تتوفر له المتعة. إذن ما الذي يفعله الشاعر؟ إنه يتأمل الإنسان والأمور التي تحيط به من حيث تأثيرها وتأثر بعضها ببعضها الآخر حتى ينتج مزيجاً معقداً لا حدود له من الألم والمتعة، وإنه ليرى الإنسان في طبيعته وحياته العادية يقلّب الرأي في هذه الأمور، يرفده شيء من الاطلاع المباشر والمعتقدات الخاصة والحدس والاستنتاج الذي يكتسب بحكم العادة صفة الحدس، ويراه وهو يتطلع إلى مشهد معقد من الأفكار والأحاسيس مصادفاً في كل مكان أشياء تثير في نفسه مباشرة عواطف ترجح فيها كفة المتعة نتيجة لمقتضيات طبيعته الخاصة.

والشاعر يوجه انتباهه بشكل رئيسي إلى تلك المعلومات التي يحملها الناس معهم، وتلك العواطف التي هُيِّئوا للتمتع بها دون ممارسة نظام معين سوى نظام حياتهم اليومية. وكذلك فهو يعتبر أن الإنسان والطبيعة يلائم كل منهما الآخر ملاءمة تامة، كما أن عقل الإنسان بطبيعته مرآة لأجمل صفات الطبيعة وأمتعها. وهكذا يخاطب الشاعر الطبيعة، يحفزه شعور بالمتعة التي ترافقه في مراحل دراساته كلها، كما أن عواطفه مشابهة لتلك العواطف التي يثيرها العالم في نفسه نتيجة العمل الشاق والوقت الطويل الذي يقضيه في مخاطبة تلك الأجزاء المعينة في الطبيعة التي هي موضوعات دراسته. فمعلومات الشاعر ومعلومات العالم هي متعة خالصة. إلا أن معلومات الواحد تلتصق بنا كجزء ضروري من وجودنا وكإرث طبيعي غير قابل للتحويل، أما معلومات الآخر فهي اكتساب شخصي فردي، بطيء في الوصول إلينا ولا يصلنا بغيرنا من الآخرين، لا بعاطفة مباشرة ولا بعاطفة عادية. فالعالم يبحث عن الحقيقة وكأنها محسن ناء مجهول الهوية،

فهو يعزها ويحبها في وحدته. أما الشاعر الذي ينشد قصيدة يشاركه فيها البشر جميعاً، فإنه يطرب بوجود الحقيقة كصديق ظاهر ورفيق دائم. الشعر هو روح المعرفة الرفيعة، والهواء الذي نستنشقه، والتعبير المنفعل الذي يرتسم على محيا العلوم بأجمعها. وعلى الشاعر بكل تأكيد ينطبق قول شكسبير عن الإنسان «إنه يستعرض الماضي ويتأمل المستقبل». فهو صخرة الدفاع عن الطبيعة البشرية، والمؤيد والحامي، وحامل المودة وصلات القربى إلى كل مكان. وبالرغم من تباين المناخ والتربة واختلاف اللغة والأخلاق والقوانين والعادات، وبالرغم من أمور تسربت بهدوء من العقل وأشياء أخرى تهدمت بعنف، فالشاعر يربط بالانفعال العاطفي والمعرفة بين أجزاء الامبراطورية الشاسعة للمجتمع البشري في امتدادها فوق الأرض جميعها وعلى مدى الأيام. إن مرامي الشاعر الفكرية تجد مادتها في كل مكان. وبالرغم من أن العين والحواس هي المرشد المفضَّل لدى الإنسان، إلا أنه يجنح إلى كل مكان تجيش فيه الانفعالات، حيث يتسنى له أنه يحرك جناحيه. فالشعر هو أول المعرفة وآخرها، وهو خالد كقلب الإنسان. أما إذا نتج عن جهود العلماء ثورة مادية -مباشرة أو غير مباشرة- في أحوالنا وفي الانطباعات التي اعتدنا أن نتلقاها، فإن عين الشاعر تكوين يقظة لا تنام، كما هي في كل وقت، ويكون الشاعر مستعداً لتتبع آثار العالِم وهو لا يتبع الآثار العامة غير المباشرة فقط، ولكنه يبقى بجانبه يحمل المشاعر إلى صميم موضوعات العلم. وتكون أقصى اكتشافات الكيمائي وعالم النبات والمعادن موادّ لفن الشاعر لا تقل في ملاءمتها له عن الأغراض الأخرى التي يمكن أن يستخدمها. هذا إذا بلغنا زمناً تصبح فيه هذه الأشياء مألوفة لنا، وتغدو العلاقات التي تربط بينها -والتي هي مبعث التأمل لدى هؤلاء العلماء المختصين- مادة أساسية لنا، جهراً وعلانية، كمخلوقات تفرح وتتألم. أما إذا حان وقت يصبح فيه هذا العلم الذي ألفه الناس على استعداد لأن يكتسي بقالب من اللحم والدم، فإن الشاعر سيقدم روحه المقدسة ليساعد في هذا التغيير ويرحب بالكائن الجديد الذي ولد بهذا الشكل مقيماً عزيزاً حقيقياً في أسرة الإنسان. وهكذا فنحن لا يمكن أن نفترض أن من يملك فكرة سامية عن الشعر

كالتي حاولت أن أسردها يمكن أن يخضع قداســة صوره وأصالتها لتأثير بعض الزخارف العرضية الزائلة، ثم يحاول إثارة الاعجاب عن طريق استعمال الأصول الفنية التي لا يفترض وجودها إلا إذا كان الموضوع قليل الشأن.

إن ما قيل حتى الآن ينطبق على الشعر عامة، وبشكل خاص على تلك الأجزاء من الإنشاء التي يتحدث فيها الشاعر من خلال أفواه شخصياته. ويحق لنا بالنسبة لهذه النقطة بالذات أن نستخلص النتيجة الآتية: إننا لا نكاد نجد أحداً من أصحاب المنطق ينكر أن الأجزاء الدرامية تنقص قيمتها بنسبة انحرافها عن لغة الطبيعة الحقيقية، ثم تلونها بلغة الشاعر نفسه، سواء كانت خاصة به كفرد أو مرتبطة بالشعراء بشكل عام، أي بمجموعة من الأشخاص يستخدمون لغة خاصة لأنهم يعتمدون الوزن في تأليفهم. إننا إذن لا نبحث عن الامتياز اللغوي في الأجزاء الدرامية من الإنشاء، إلا أن هذا الامتياز يكون مناسباً ضرورياً إذا خاطبنا الشاعر بنفسه وشخصيته ذاتها. وأجيب عن هذه النقطة بإرجاع القارئ إلى صفات الشاعر التي سبق ذكرها. ومن بين هذه الصفات الأساسية المؤدية إلى تكوين الشاعر ذكرنا ضمناً أنه لا يختلف عن غيره من الأشــخاص بالنوع بل بالدرجة فقط. وخلاصة ما قيل إن الشاعر يتميز عن غيره، خاصة باستعداده الأكبر للتفكير والشعور دون إثارة خارجية مباشرة، وكذلك بمقدرة أكبر على التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر التي تكونت في نفسه بهذه الطريقة. أما هذه الانفعالات والأفكار والمشاعر فهي انفعالات البشر ومشاعرهم وأفكارهم عامة، فما هي مرتبطاتها؟ إنها بلا شك تتعلق بعواطفنا الأخلاقية وأحاسيسنا الحيوانية، وبالأسباب التي تثير هذه الأمور، وبفعالية العناصر الأساسية ثم مظاهر الكون المرئي، وكذلك فهي تتعلق بالعواصف وشروق الشمس وثورة الفصول والحر والبرد وفقدان الأصدقاء والأقارب، ثم الإساءات والأحقاد وعرفان الجميل والأمل والخوف والأسى. وهذه ومثيلاتها هي الأحاسيس والأغراض التي يصفها الشاعر على اعتبار أنها أحاسيس الغير والأغراض التي تهمهم. فالشاعر يفكر ويشعر بمضمون الانفعالات البشرية. وكيف يمكن أن تختلف لغته بدرجة ملموسة عن لغة جميع البشر الذين يشعرون

بحماسة ويرون بوضوح؟ يمكن البرهان على أن هذا مستحيل. ولنفرض عدم صحة هذا القول؛ إنه قد يسمح للشاعر آنذاك أن يستعمل لغة غريبة ترضيه أو ترضي الأشخاص الذين هم على شاكلته عندما يعبر عن مشاعره. ولكن الشعراء لا يكتبون للشعراء فقط بل للناس، فعلى الشاعر أن يهبط من هذه العلياء وأن يعبر عن نفسه كما يعبر الآخرون عن أنفسهم لإثارة المشاركة العاطفية المعقولة، إلا إذا وقفنا مدافعين عن ذلك الإعجاب الذي يقوم على الجهل، وتلك المتعة الناشئة عن سماع ما لا يفهم. ونضيف إلى ذلك أنه ما دام الشاعر يختار لغته من لغة الإنسان الحقيقية فقط أو يؤلف بدقة متأثراً بروح هذا الاختيار، ولا فرق بين الحالتين، فإنه يقف على شاطئ الأمان ونحن نعرف ما سنتوقعه منه. أما بالنسبة للبحور الشعرية فموقفنا ثابت. ومن المناسب أن نذكر القارئ أن الميزة التي نحصل عليها من البحر هي الانتظام والتناسق، وليست تعسفاً كالذي ينتج عما ندعوه باللغة الشعرية حيث يخضع الشعر لنزوات غير محددة ولا يمكن حصرها. وفي هذه الحالة يكون القارئ بكليته تحت رحمة الشاعر بالنسبة للصور أو اللغة التي ينتقيها ليصلها بالانفعال العاطفي، بينما يتبع البحر في الحالة الثانية قوانين معينة يخضع لها كل من الشاعر والقارئ عن طيبة خاطر لأنهما متأكدان منها وعلى يقين من أنها لا تتعارض مع الانفعالات العاطفية إلا من حيث أنها تنمي المتعة الملازمة للبحر وتزيدها، كما تشهد على ذلك العصور السالفة بالاجماع.

من اللائق أن نجيب على سؤال صريح هو: لماذا اخترت كتابة الشعر إذا كنت معتنقاً مثل هذه الآراء؟ وجوابي على هذا في المقام الأول -بالإضافة إلى ما تضمنه قولي السابق- أنه مهما قيدت نفسي فلا يزال مفتوحاً أمامي ما يشكل أثمن موضوع للكتابة، سواء كانت شعراً أم نثراً، ألا وهو كافة الانفعالات البشرية العامة، وأكثر مشاغل الإنسان عموماً وألذها ثم عالم الطبيعة بأكمله. كل ذلك يوجز لي مزيجاً غير محدود من الأشكال والصور... ولنفترض للحظة واحدة أنه يمكن وصف كل ما هو لذيذ من هذه الأمور وصفاً حيوياً في قالب نثري، فلماذا ألام إذا حاولت أن أضيف إلى هذا الوصف شيئاً من السحر الذي يوجد في اللغة الموزونة باعتراف الأمم

جميعاً؟ ويمكن أن يجيب من لم يقتنع بهذا القول بأن جزءاً صغيراً من المتعة التي يمنحها الشعر يعتمد على الوزن، وأنه من عدم الحكمة أن ننظم شعراً موزوناً إلا إذا اقترن بما اعتاد أن يقترن به من مميزات متكلفة تتعلق بالأسلوب، وبأنه نظراً لهذا الانحراف عن القاعدة فإن الخسارة الناتجة من الصدمة التي يتلقاها القارئ في خواطره المتداعية أقوى من أن يعادلها أي سرور يمكن أن يحصل عليه من قوة النظم والوزن. وجواباً على هؤلاء الذين يصرون على الجدال بضرورة اقتران البحر بما يلائمه من زخرف في الأسلوب من أجل الوصول إلى الغاية المناسبة، والذين لا يعطون في رأيي أثر الوزن حقه، فإنني أكتفي فيما يتعلق بهذا الكتاب بأن ألاحظ أن هناك قصائد ما زالت موجودة حتى الآن وقد كتبت في مواضيع أقل شأناً، وبأسلوب أكثر بساطة وتجرداً، وما زالت تضفي سروراً ومتعة على القارئ من جيل إلى جيل. وأما إذا كانت البساطة والتجرد من الزخرف عيباً من العيوب فإن الحقيقة التي ذكرناها سابقاً تجعلنا نتساءل كيف استطاعت قصائد أكثر سهولة وتجرداً مما كتبته أن تضفي متعة على القارئ في وقتنا الحاضر. أما ما أرغب في محاولته الآن بشكل رئيسي فهو تبرير كتابتي للشعر تحت تأثير هذا الاعتقاد.

عندما يكون الأسلوب قوياً والموضوع ذا شأن، فإن الكلمات المرتبة بشكل موزون تستمر في إضفاء المتعة إلى الحد الذي يرغب الشاعر في إضفائه على القارئ بعد أن عانى شخصياً تلك المتعة إلى أقصاها. ولذلك أسباب عديدة، فغاية الشعر هي الإثارة مقترنة بسرور عارم. ولكن الإثارة، بالافتراض، حالة عقلية غير عادية وغير منتظمة، والأفكار والمشاعر في تلك الحالة لا يتبع بعضها بعضاً في نظام معتاد.

أما إذا كانت الكلمات التي أحدثت هذه الإثارة قوية في حد ذاتها أو كانت الصور والمشاعر مرتبطة بمقدار من الألم أكبر من أن يتناسب معها، فالخطر يكمن حينئذ في احتمال أن تتخطى الإثارة الحدود اللائقة بها. ولذلك فوجود شيء منتظم

اعتاد عليه العقل في مواقف مختلفة وفي حالات أقل هياجاً لا يمكن إلا أن يكون مجدياً كل الجدوى في التخفيف من حدة الانفعال وفي كبح جماحه، وذلك بمزج المشاعر الاعتيادية مع أخرى لا يتحتم ارتباطها بهذا الانفعال. ولا شك في صحة هذا الرأي رغم أنه يبدو متناقضاً لأول وهلة، إذ إن البحر يميل إلى تجريد اللغة -إلى حد ما- من لباس الحقيقة الذي تكتسي به، وهو بذلك يضفي على الإنشاء بأجمعه جواً خيالياً ووجوداً غير مادي. إلا أن المواقف والعواطف المؤثرة التي تتصل بها نسبة كبيرة من الآلام يمكن احتمالها في قالب موزون وعلى الخصوص مقفى، أكثر بكثير مما لو كانت في قالب نثري. إن بحور الترانيم بسيطة جداً إلا أنها تحوي مقاطع عديدة تبرهن على صحة هذا الرأي. وآمل أن يجد القارئ أمثلة مشابهة في القصائد التالية إذا أحكم قراءتها بعناية. وبالإضافة إلى ذلك يمكن البرهنة على هذا القول بالرجوع إلى تجارب القارئ الشخصية، وذلك في شعور الضيق الذي ينتابه إذا حاول إعادة قراءة الأجزاء المحزنة في «كلاريسا هارلو» ثم «المقامر» في حين، إن أكثر الأجزاء المؤثرة في كتابات شكسبير لا تترك فينا أثراً يتعدى حدود المتعة. ويمكن أن نعزو هذا الأثر وإلى درجة أعظم مما يمكن أن نتصوره بادئ الأمر، إلى بواعث المتعة المستمرة المنتظمة رغم ضآلتها، المتعة التي تنفلت من التنظيم الموزون.

ومن الناحية الأخرى (وبما أن ما ينبغي أن يسمح به سيتكرر حدوثه أكثر) فلابد حين تكون كلمات الشاعر غير متناسبة مع الانفعال وغير كافية لأن ترفع القارئ إلى ذورة الإثارة المنشودة، لابد من أن يجد القارئ في مشاعر السرور التي اعتاد أن يقرنها بالوزن عامة، وفي مشاعر المتعة أو الكآبة التي اعتاد أن يربطها بحركة وزن الشعر خاصة، شيئاً يساعد على إضفاء الانفعال على الكلمات وإحداث الغاية المعقدة التي يهدف إليها الشاعر -إلا إذا كان اختيار الشاعر للبحر غبياً للغاية.

ولو كنت أخذت على نفسي أن أدافع دفاعاً منظماً عن النظرية المبينة هنا، لكان من واجبي أن أتوسع في شرح كافة الأسباب التي تعتمد عليها المتعة المنبعثة من اللغة الموزونة. ومن أهم هذه الأسباب مبدأ يعرفه كل من اتخذ فناً من الفنون موضعاً للتأمل الدقيق، ونسميه هنا المتعة التي يحصل عليها العقل من تمييز أوجه الشبه في أمور غير متشابهة. وهذا المبدأ هو المصدر العظيم لفعالية عقولنا والمغذي الرئيسي لها، ومنه ينبع اتجاه الرغبة الجنسية وكافة الانفعالات المتعلقة بها، كما أنه المادة الحيوية لأحاديثنا العادية. وعلى مقدار دقة تمييزنا لأوجه التشابه في الأمور المختلفة، وأوجه الاختلاف في الأمور المتشابهة، يعتمد ذوقنا وشعورنا الخلقي. ولن يكون بحثنا دون طائل لو طبقنا هذا المبدأ في اعتبارنا لأهمية الوزن، حتى نرى مقدار ما يجلبه لنا الوزن من المتعة، وعلى أي نحو نفوز بها. إلا أن المجال هنا لا يسمح بالدخول في هذا الموضوع، وسأكتفي بملخص عام.

قلت سابقاً إن الشعر فيض تلقائي من المشاعر القوية، وهو ينبع من العواطف التي يعيدها الشاعر إلى ذاكرته في أوقات السكينة. وتخضع هذه العاطفة للتأمل. ولا يلبث التفاعل الناتج أن يجعل السكينة تختفي رويداً رويداً، ويحل مكانها تدريجياً عاطفة شبيهة بتلك التي كانت قبلاً موضع التأمل وهي بذاتها موجودة في الدماغ. وفي هذه الحالة يبدأ عادة الإنشاء الناجح ويستمر أداؤه في حال مشابهة. إلا أن العاطفة هذه، مهما كان نوعها ومهما كان مقدار عنفها، لابد من أن تحفل بألوان متعددة من المتعة نظراً لدواعٍ مختلفة. وبناء على ذلك، فعندما يصف الشاعر أي انفعال كان وصفاً إرادياً، فإن عقله يكون بشكل عام في حالة انشراح. وإذا كانت الطبيعة حريصة على الاحتفاظ بحالة سرور كهذه عند الشاعر، فعليه أن ينتفع بهذا الدرس، وأن يهتم بنوع خاص بأن تكون الانفعالات التي يوصلها إلى القارئ -مهما كان نوعها- مقترنة دائماً بفيض من المتعة، هذا إذا كان دماغ القارئ سليماً نشيطاً. وحينذاك تلتقي مجموعة من العوامل تشكل بطريقة غير محسوسة شعوراً

معقداً بالمتعة، وهذه المتعة هي أهم الأسباب التي تخفف من حدة المشاعر المؤلمة، إذ نجد هذه المشاعر مختلطة دوماً مع الوصف القوي للانفعالات العميقة. أما هذه المجموعة من العوامل المؤثرة فهي خليط من الموسيقى الناتجة عن اللغة الموزونة المتناغمة، ومن الشعور بالتغلب على المصاعب، ومن اقتران هذه الانفعالات بطريقة عمياء بالمتعة التي تلقيناها سابقاً من آثار موزونة مقفاة مماثلة في التركيب أو مشابهة، ومن إدراك غير جلي لكنه متجدد باستمرار للغة مشابهة للغة الحياة الواقعية، لكنها مختلفة اختلافاً بيناً بسبب وجود الوزن. أما تأثير هذه العوامل فينتج دائماً عن الشعر الانفعالي المؤثر، في حين أن السهولة والرشاقة اللتين ينظم بهما الشاعر أوزانه تشكلان في المؤلفات الخفيفة مصدراً رئيسياً لادخال المتعة إلى نفس القارئ. وبعد هذا كله نجد من الضروري أن نضيف إلى هذا الموضوع شيئاً لا ينكره إلا القليل من الناس، وهو أنه إذا طالعنا نصين في الوصف للانفعالات أو الأخلاق أو الشخصيات، أحكمت كتابة كل منهما فجاءا على سوية واحدة، وكان الأول في قالب نثري والآخر شعري، فإننا نؤكد أن الشعر سيقرأ مئات المرات، بينما لا يقرأ النثر أكثر من مرة واحدة.

بعد أن فرغت من شرح بعض الأسباب التي دعتني إلى تفضيل الكتابة في قالب شعري وإلى اختيار المواضيع من الحياة العامة، وبعد أن حاولت أن أجعل لغتي قريبة من لغة الكلام الحقيقية، فإنني أود إضافة بعض الكلمات القليلة التي ترتبط بهذه القصائد بالذات، أو بالأخطاء التي يمكن أن توجد فيها. وعذري عن إسهابي السابق ومبالغتي في الدقة التي توخيتها في الدفاع عن مبادئي، أن الموضوع هام للجميع. أما بالنسبة لقصائدي، فأنا شاعر أن بعض الخواطر التي دونتها هي خاصة أكثر منها عامة، وكونها كذلك جعل لبعض الأمور أهمية مزيفة وجعلني أكتب في مواضيع لا قيمة لها. إلا أن ما يقلقني هنا هو خوفي من أن تكون لغتي قد تأثرت مراراً عديدة بتلك العلاقات التعسفية التي تربط بعض الكلمات والعبارات

بمشاعر وأفكار معينة لا يمكن أن يحمي أي إنسان نفسه منها كلياً . ولذلك فليس لدي أي شك في أن القارئ قد يجد أحياناً في بعض التعابير التي بدت لي رقيقة مؤثرة مدعاة للضحك . ولو كنت معتقداً بخطأ تعابيري هذه في وقتنا الحاضر ، وباستمرارها على هذا الخطأ بالضرورة ، لكنت عملت جاهداً وبطيبة خاطر على تصحيحها . إلا أنه من الخطر أن نقوم بهذه التغييرات استناداً إلى رأي أفراد قلائل ، أو حتى طبقة معينة من الناس ، إذ إنه في حالة عدم اقتناع المؤلف وعدم تحول مشاعره ، لا يمكن أن يقوم بعمل كهذا دون أن يلحق ضرراً بالغاً بنفسه . فمشاعره هي عماد حياته وسندها ، وإذا تجاهلها في مثال واحد فيمكن أن يكرر هذه الفعلة حتى يصل إلى درجة يفقد فيها عقله كل ثقة بذاته ويصبح ضعيفاً واهياً . وإلى هذا يمكن أن نضيف أن الناقد يجب ألا ينسى أنه هو نفسه معرض للأخطاء نفسها التي يتعرض لها الشاعر ، وربما بدرجة أكبر بكثير . ونحن لا نغالي إذا قلنا إن معظم القراء غير مطلعين على المراحل المختلفة للمعاني التي مرت بها الكلمات ، أو على مقدار تقلب أو ثبات العلاقات التي تربط بين أفكار معينة . وأهم من ذلك كله احتمال استخفافهم وعدم اكتراثهم في قراراتهم بسبب كونهم أقل اهتماماً بالموضوع بكثير .

لقد أطلت على القارئ كثيراً ، إلا أنني آمل أن يسمح لي أن أحذره من نوع من النقد المزيف الذي طبق على شعر لغته قريبة جداً من الحياة ومن الطبيعة ، وذلك في قصائد تعارض موضوعه الجدي بقالب ساخر . وأكبر مثل على ذلك مقطع شعري للدكتور جونسون

«وضعت قبعتي على رأسي
ورحت ماشياً في (الستراند)
وهناك صادفت رجلاً آخر
قبعته كانت في يده . »

وفي نهاية هذه الأبيات مباشرة دعنا نورد مقطوعة من أفضل المقطوعات الشعرية من قصيدة «أطفال في الغابة»، وأجدرها بالإعجاب.

«انطلق هؤلاء الأطفال الظرفاء

متشابكي الأيدي، يصوبون ويصعدون

إلا أنهم لم يعودوا يرون ذلك الرجل

المقترب قادماً من المدينة»

وفي كلا المقطعين، لا تختلف الكلمات أو نظام ترتيبها في أي حال من الأحوال عن أقل ألوان الحديث انفعالاً، كما أن في كل منهما أيضاً كلمات من أمثال «الستراند» و«المدينة» تتصل بأكثر الأفكار شيوعاً. إلا أننا نوافق على أن المقطوعة الواحدة تستحق الإعجاب، بينما لا تعدو الأخرى أن تكون مثلاً حياً على الإغراق في السخرية. من أين يأتي هذا الفارق؟ ليس البحر أو اللغة أو ترتيب الكلمات، بل إنما هو سخف الموضوع الذي عبر عنه مقطع الدكتور جونسون. والطريقة اللائقة لمعالجة الأشعار السخيفة السهلة التي جاء مقطع الدكتور جونسون موازياً منصفاً لها. ليست في أن تقول هذا نوع رديء من الشعر، أو هذا ليس شعراً، بل أن تقول هذا يفتقر إلى المعنى، أو هو ليس ممتعاً في حد ذاته، ولا يمكن أن يؤدي إلى ما هو ممتع. أو أن الصور لا تنبع من حالة سليمة من الشعور صادرة عن الفكر، ولا يمكن أن تثير التفكير أو الشعور في القارئ. وهذا هو النهج الوحيد السليم لمعالجة مثل هذه الأشعار. وأي داع هناك للبرهنة على أن القرد ليس نيوتن عندما يكون واضحاً أن القرد ليس رجلاً.

ولي مطلب واحد عند القارئ، هو أن يحكم مشاعره الحقيقية عندما يعطي رأيه في قصائدي هذه، ولا يفكر فيما يمكن أن يكون حكم الآخرين عليها. وما أكثر ما نسمع شخصاً يقول: أنا شخصياً لا أعترض على هذا الأسلوب في

الإنشاء، أو هذا التعبير أو ذاك، إلا أنه سيدو حقيراً مضحكاً لطبقات وطبقات من القراء! وهذا النحو من النقد الذي يهدم كل حكم سليم غير مغشوش، يكاد يكون شائعاً في العالم أجمع. ألا فليحافظ القارئ على استقلال شعوره، ولكن إذا وجد نفسه متأثراً بالغير فليمنع مثل هذه الظنون من أن تعترض متعته.

إذا اكتسب مؤلف احترامنا لمواهبه في مؤلف واحد من مؤلفاته، فمن المفيد أن يعتبر هذا مبرراً لافتراض أن ما لم يرقنا من مؤلفاته الأخرى يمكن ألا يكون سيئاً أو سخيفاً. وبالإضافة إلى ذلك، يجب أن نمنحه ثقتنا بسبب هذا الإنشاء إلى درجة تقنعنا بإعادة النظر فيما لم يرقنا، وإحاطته بعناية أكبر مما منحناه من قبل. وليس هذا ما يقتضيه العدل فقط، بل هو ما يؤدي بشكل واضح إلى تنمية ذوقنا بالنسبة لأحكامنا على الشعر خاصة. إذ إن الذوق الدقيق في الشعر وفي كافة الفنون الأخرى -كما لاحظ السير جوشوا رينولدز- هو ذوق مكتسب لا نحصل عليه إلا بالفكر والصلة الوثيقة الطويلة بأحسن النماذج الإنشائية. ولم أذكر هذا من أجل قصد سخيف هو أن أمنع أقل القراء ممارسة أن يقرر الأمور لنفسه (وقد قلت سابقاً إنني أرغب في أن يكون القارئ مستقلاً بأحكامه) بل كي أخفف من التهور في إصدار الأحكام، وأشير إلى أن الحكم يمكن أن يتعرض للخطأ إذا لم يصرف القارئ وقتاً طويلاً في مطالعته. ويتحتم حدوث هذا الخطأ في حالات عديدة.

إنني أعرف تمام المعرفة أنه ما من شيء أكثر فعالية في تحقيق الغاية التي أسعى من أجلها، كشرحي لنوعية المتعة وطريقة الحصول عليها، المتعة التي تنتج عن الإنشاء الموزون الذي يختلف اختلافاً أساسياً عن كل ما حاولت أن أوصي به في هذا البحث، إذ إن القارئ سيقول إنه قد سُرَّ بهذا الإنشاء. وماذا يمكن أن نصنع من أجله أكثر من ذلك؟ إن قدرة الفن مهما كان نوعه محدودة. والقارئ يحسب أنه إذا قُدِّمَ له اقتراح لتزويده بأصدقاء جدد، فسيكون ذلك فقط على حساب نبذه لأصدقائه القدامى. وبالإضافة إلى ذلك، فالقارئ -كما قلت سابقاً- شاعر بالمتعة

التي تلقاها من ذلك الإنشاء الذي يلحق به اسماً محبباً ألا وهو الشعر. والناس جميعاً يشعرون بنوع من عرفان الجميل قد اعتادوا عليه بالنسبة للأمور التي جلبت لهم المتعة منذ وقت طويل، وبشيء من التمسك الصادق بها. إننا لا نرغب في المتعة فقط، ولكننا نرغب فيها بالطريقة الخاصة التي اعتدنا أن نحصل من خلالها عليها. وفي هذه المشاعر ما يكفي للتغلب على طائفة من الحجج والبراهين. وسأكون أقل نجاحاً في مقارعتها، إذ إنني أنوي التصريح بأنه من الضروري التخلي عن كثير من الأمور التي اعتاد القارئ أن يستمتع بها إذا رغب في التمتع تمتعاً كاملاً بهذا الشعر الذي أوصي به. ولولا ضيق المجال لبينت طريقة الحصول على هذه المتعة، ولأزلت كثيراً من العقبات، ولأدرك معنا القارئ أن طاقات اللغة ليست محدودة بالدرجة التي يتصورها، وأنه من الممكن أن يمنح الشعر أنواعاً أخرى من المتعة ذات طبيعة أكثر نقاء وخلوداً وروعة. إنني لم أهمل هذا الجزء من الموضوع إهمالاً كاملاً، إلا أن قصدي في الوقت الحاضر ليس البرهان على أن بعض أنواع الشعر لا تثير اهتماماً حيوياً ولا تتطلب مقررات عقلية سامية، بل إنني أسعى لأقدم الأسباب التي تستدعي في حالة تحقيق هدفي، الافتراض بأننا سنحصل على نوع من الشعر الأصيل، الذي هو بطبيعته مناسب لإدخال المتعة إلى نفوس الغير بشكل دائم، كما أنه هام من حيث تعدد علاقاته الأخلاقية ونوعيتها.

من قراءة ما سبق، ثم مطالعة قصائدي، يستطيع القارئ أن يدرك الهدف الذي أسعى وراءه، ومدى ما حققته من هذا الهدف، وأهم من ذلك فيما إذا كان هذا الهدف جديراً بالتحقق. أما مدى نجاحي في دعواي هذه عند الجمهور فسيقرره الفصل في هذين الأمرين.

ملحق «للترانيم الغنائية»

بما أنني كنت مقيداً في حدود ضيقة، فإنني لا أتوقع من القراء أن يكونوا قد قرؤوا مقدمتي بعناية، ودون ذلك لا يمكن أن يستوعبوا المعنى المقصود بتمامه. لذلك فإنني أرغب في إعطاء فكرة دقيقة عن المعنى الذي استعملت فيه عبارة «الألفاظ الشعرية». ولهذا الغرض سأضيف بعض الكلمات لأعرف أصل وخصائص هذه الألفاظ التي هاجمتها مستعملاً هذا الاسم لها.

اعتاد الشعراء القدامى في جميع الأمم أن يكتبوا مدفوعين بعاطفة تثيرها الأحداث الحقيقية. كانوا يكتبون بشكل طبيعي إنساني. وبما أن مشاعرهم كانت قوية فقد جاءت لغتهم جريئة مفعمة بالمجاز. وفي العصور التي تلت ذلك، كان الشعراء، وكذلك كل من يطمح إلى أن يكون شاعراً، يتلقون تأثير هذه اللغة ويرغبون في إحداث الأثر نفسه دون أن ينفعلوا بالعاطفة ذاتها، فيعمدون إلى تبني فنون المجاز بطريقة آلية، ويستعملونها بشكل لائق أحياناً، ولكنهم يطبقون هذه الألفاظ غالباً على مشاعر وأفكار ليس بينها أي ترابط طبيعي. وهكذا تنتج لغة بليدة الإحساس تختلف اختلافاً جوهرياً عن اللغة الحقيقية للبشر في أي وضع كان. أما الذي يقرأ أو يسمع هذه اللغة المشوهة، فقد كان يجد نفسه في حالة عقلية مضطربة غير عادية، كما أنه كان يجد نفسه في الوضع ذاته إذا تأثر بلغة الانفعال الحقيقية. وفي كلتا الحالتين كان يرغب في أن يذهب تفكيره العامي مع فهمه في سبات

عميق، كما أنه كان يفتقر إلى إدراك غريزي منزه عن الأخطاء يميز به الحقيقي وينبذ بواسطته المزيف، ويكون التمييز هو سبيله إلى النبذ. والعاطفة في كلتا الحالتين عذبة رائعة، ولا عجب إذا هو خلط بينهما، وظنهما نتيجة لأسباب واحدة متشابهة. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان الشاعر يخاطب القارئ وهو متطبع بشخصية رجل ذي شأن، رجل نابغة ذي سلطان، ولهذا السبب ولغيره من الأسباب العديدة تلقى القراء هذه اللغة المشوهة بالاعجاب. وأما الشعراء الذين اكتفوا في معظم تآليفهم بإساءة تطبيق التعابير التي أملتها العاطفة الحقة أصلاً، فقد اشتطوا في هذه الإساءة وأدخلوا تعابير من اختراعهم الخاص، بعد أن لونوها ظاهرياً بروح الانفعال ولغة المجاز الأصلية، فجاءت متصفة بانحراف عن العقل والطبيعة يختلف في درجة تطرفه بين عمل وآخر. لا شك أن لغة الشعراء الأقدمين كانت تختلف جوهرياً عن اللغة العادية لأنها لغة المناسبات الغريبة، إلا أنها كانت أيضاً لغة بشرية تفوه بها الشاعر نفسه عندماكان تحت وطأة تأثير الأحداث التي وصفها أو سمع آخرين من حوله ينطقون بها. وقد أضيف منذ القديم إلى هذه اللغة نوع من الوزن فصل لغة الشعر الحقيقية عن الحياة العامة أكثر فأكثر. لهذا كان من يقرأ أو يسمع قصائد أقدم الشعراء، يشعر أنه قد تأثر بها بطريقة تختلف كل الاختلاف عما اعتاد عليه في حياته الواقعية، ونتيجة لأسباب تختلف اختلافاً واضحاً عن تلك التي ينفعل بها في حياته العادية. وقد كان هذا موضع الاغراء الذي أدى إلى كل أنواع الفساد الذي تلا. فتحت ستار هذا الشعور، بنى التابعون من الشعراء مجموعة لفظية لم تكن تشترك مع اللغة الأصلية إلا في صفة واحدة ألا وهي الغرابة والبعد عن المألوف في لغة الكلام. إلا أنه بالرغم من غرابة لغة الشعراء القدامى -كما أوردنا سابقاً- فإنهم تكلموا بلغة العصر الذي عاشوا فيه. ولم يكترث أتباعهم من الشعراء بهذا الأمر، ووجدوا أنهم يستطيعون أن يمتعوا قراءهم بوسائل أبسط. ففاخروا باستعمالهم أساليب تعبيرية اخترعوها بأنفسهم وانفردوا

بالنطق بها . ومع الزمن أصبح استعمال الأوزان الشعرية رمزاً أو عهداً من قبل الشاعر لتقديم الغريب من الألفاظ والتعابير ، وتفنن الذين ينظمون على الوزن في ادخال القليل أو الكثير من هذه الألفاظ الشعرية المزيفة في مؤلفاتهم ، كل حسب ما يمتلك من عبقرية شعرية حقة . فاختلط الحقيقي بالمزيف دون تمييز . وأخذ ذوق الناس يفسد شيئاً فشيئاً حتى تقبلوا هذه اللغة المصطنعة على أنها اللغة الطبيعية . وزاد من انتشارها تأثير الكتب على نفوس القراء واستيرادها من الأمم المختلفة . ومع تطور التثقيف والتهذيب ، ازدادت هذه الألفاظ فساداً ، فنبذت كل ما هو إنساني بسيط في الطبيعة ، واستعاضت عنه بعرض مبرقش بألوان من الحيل والغرائب والألغاز والأحاجي . ومن الممتع حقاً أن نشير إلى الأسباب التي تجعل من هذه اللغة السخيفة مدعاة للسرور . إن هذا الأمر يعتمد على طائفة كبيرة من الأسباب ، أهمها أثر الألفاظ الشعرية في إعطاء فكرة عن شذوذ شخصية الشاعر وعظمتها ، وفي إطراء غرور القارئ بتقريب مشاعره من مشاعر هذه الشخصية . ويتم حدوث هذا الأثر بقلقلة عادات التفكير العامة ، مما يساعد القارئ على الدنو من حالة عقلية تميد بها الأفكار ويشوبها الاضطراب . أما إذا لم يجد القارئ نفسه في تلك الحالة ، فإنه يتخيل أنه قد حيل بينه وبين نيل المتعة الغريبة التي يتوجب على الشعر أن يضفيها عليه .

أما بالنسبة لمقطوعة (جري) التي أشرنا إليها في المقدمة ، فهي -فيما عدا الأبيات المحددة بأقواس- لا تحتوي إلا على هذه الألفاظ الشعرية ، رغم أنها ليست من أسوأ الأنواع . وفي الواقع ، وإذا سمح لنا أن نقول ذلك ، فإن هذه الألفاظ أكثر انتشاراً عند أفضل الكتاب سواء كانوا من الأقدمين أو المحدثين . وأبلغ مثال على ما أعنيه بالألفاظ الشعرية هو العودة إلى مقارنة نعقدها بين نصوص موزونة ترجمت عن التوارة والإنجيل ، وبين هذه النصوص ذاتها كما وردت في الترجمة النثرية العامة المتداولة بين أيدينا . وليرجع القارئ إلى «المسيح» فيما نقله (بوب) ثم

ما نقله (بريور) حيث يبدأ بقوله: «هل زينت لساني المنطلق أصوات أكثر حلاوة الخ ... » إلى أن يصل إلى «بالرغم من أنني أنطق بألسنة الناس والملائكة ... الخ. ». «الكورنثيون الأوائل-الفصل الثالث عشر».

ويحضرنا الآن مثال مباشر من الدكتور جونسون:

«وجه عينيك الطائشتين إلى النملة الحكيمة

لاحظ أعمالها واتعظ أيها الكسلان

فلا الأمر الصارم ولا الصوت المنذر

يفرض واجباتها أو يوجه اختيارها

فهي تسرع مدبرة أوقاتها

وتنتزع الخيرات من يومها الحافل

وعندما يثقل الصيف المثمر السهول العامرة

تحصد المحصول وتخزن الحب

أما أنت فإلى متى يغتصب الكسل أوقاتك العقيمة

ويشجب نشاطك، ويشل قواك؟

بينما تحيط الظلال الخبيثة بمضجعك الناعم

ويدعوك الإغراء إلى الاسترخاء

في غمرة سحر ناعس وفرح متبلد

فتركض السنة بعد الأخرى، في هروب دون رجعة

حتى يحل العوز بطيئاً خداعاً

ويقفز للقبض عليك كعدو واقف بالمرصاد»

ولنبعد عن ضجيج هذه الكلمات ولنر الأصل : «اذهب إلى النملة، أيها الكسول، فكر بمناهجها، وكن حكيماً، فهي دون مرشد أو مراقب أو حاكم، تعد طعامها في الصيف، وتجمعه وقت الحصاد، فإلى متى تنام أيها الكسول؟ ومتى تنهض من سباتك؟ لن يمهلك الزمن إلا القليل لتنام وتهجع وتضم يدك فوق الأخرى، إن الفقر سيداهمك وكأنه رجل مسافر، والعوز سيجتاحك وكأنه رجل مسلح» «الحكم، الفصل السادس».

شاهد آخر ثن أنتهي، إنه من أشعار كاوبر وقد ظن أنها حملت عليه من أشعار الكسندر سلكيرك Alexander Selkirk .

«الدين! أي كنز بكر

تحويه هذه الكلمة السماوية

إنه أثمن من الفضة والذهب

وكل ما تستطيع هذه الأرض أن تمنح

ولولا صوت الجرس الداعي للذهاب إلى الكنيسة

لما سمعت هذه الأودية والصخور

صوت ناقوس، ولما تأوهت

أو ابتسمت في صباح كل سبت

أيتها الرياح، يا من جعلتني لعبة لك

ابعثي إلى هذا الشاطئ المهجور

خبراً منعشاً ودياً

عن بلد منعت من زيارته إلى الأبد

وهل يذكرني أصدقائي بين حين وآخر

فيفكرون فيّ لحظة أو يتمنون لي أمنية؟

باللّه أخبريني أمازلت أملك صديقاً

ولو أنني لن أرى هذا الصديق ما حييت . »

اقتبست هذا النص كمثال على ثلاثة أساليب مختلفة النهج . فالأبيات الأربعة الأولى واهية التعبير ، يصفها بعض النقاد بالتدني إلى النثر . والحق أنها لو كانت نثراً لكانت رديئاً جداً ، وكونها موزونة لا يقلل من رداءتها . فالصفة التي نعت بها الجرس بـ «الداعي للذهاب إلى الكنيسة» شاعر حريص كـ (كاوبر) هي مثال على سوء استعمال الألفاظ الغريب الذي أدخله الشعراء إلى لغتهم ، حتى باتوا يظنونه وقراءهم أموراً مسلماً بها ، إن لم يبرزوه خصيصاً كمصدر للاعجاب . أما البيتان : «ولما تأوهت لسماعها صوت ناقوس ... الخ . » فهما في نظري مثال على لغة عاطفية جردت من استعمالها الملائم واستخدمت ، بسبب كونها منظومة ، في مناسبة لا تبرر البتة استعمال تعابير عنيفة كهذه . إنني أحكم على رداءة الألفاظ الشعرية في هذا النص ، مع أن القليل من القراء يوافقني على ذلك . أما الفقرة الأخيرة فقد عبر عنها بمهارة ، وهي جيدة سواء جاءت في قالب نثري أم شعري . إلا أن القارئ يجد متعة شائقة في رؤية مثل هذه اللغة الطبيعية مرتبطة بالوزن . ومجال هذه الفقرة يغريني بأن أختم قولي بذكر مبدأ تجب مراعاته دائماً ، وقد اتخذته مرشداً رئيسياً لي في كل ما ذكرته ، وهو أن الآثار التي تعتمد على الخيال والعاطفة -وقد سبق أن عالجتهما في موضوعي- سواء كانت نثراً أم شعراً ، تتطلب لغة واحدة متقنة تبعاً لما تحويه من أفكار ومشاعر ثمينة . فالوزن أمر عرضي بالنسبة للأثر الفني . أما الألفاظ الشعرية التي تقتضي وجود الوزن مبرراً لوجودها ، فهي ليست خليقة بإعجاب الشخص العاقل حتى حين تكون على حظ من الرشاقة والجمال .

هَنري جيمس[1]
فنّ الرّوَايَة

لو لم أجد لتهوري عذراً في الكراسة الممتعة التي ظهرت حديثاً، وهي تحمل هذا العنوان واسم السيد ولتر بيزانت، لما اخترت هذا العنوان الشامل لملاحظاتي القليلة التي تفتقر بالضرورة إلى الكمال، إذ إن اعطاء موضوع كهذا حقه من البحث لابد أن يمضي بنا شوطاً بعيداً. وقد سبق أن أشارت محاضرة السيد بيزانت في المعهد الملكي -والمحاضرة هي الصيغة الأصلية لكراسته- إلى أن كثيرين من الناس يهتمون بفن الرواية، ولا يهملون ملاحظات النقاد حولها كما يفعل هؤلاء الذين يمارسون كتابتها.

لذلك فأنا حريص على الاستفادة من هذا الوضع المناسب، وعلى حشر بعض الكلمات القلائل، مستغلاً الاهتمام الذي أثاره السيد بيزانت، فهناك في تعبيره عن بعض آرائه حول ما خفي عنا من غوامض كتابة القصة ما يشجع حقاً.

إن هذا لدليل على الحياة وعلى حب الاستطلاع، هذه الرغبة التي تشترك

(١) نشرت مقالة «فن الرواية» أول مرة في مجلة (لونجمان) سنة ١٨٨٤، وأعيد نشرها سنة ١٨٨٨ في «صور شخصية غير تامة لجيمس». ألف جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) الكتب التالية (شعراء فرنسيون وكتاب قصة ١٨٧٨)، (هوثورن سنة ١٨٧٩)، (آراء ومراجعات ١٩٠٨)، (ملاحظات عن كتاب القصة ١٩١٤)، (داخل الإطار ودراسات أخرى ١٩١٨)، (ملاحظات ومراجعات ١٩٢١). إلا أن أشهر ما كتب في النقد موجود في مقدمات رواياته، وقد جمعه ر. ب. بلاكمر تحت عنوان (فن القصة) سنة ١٩٣٤.

فيها جمهرة الروائيين ومجموعة القراء على حد سواء. لقد كانت الرواية الإنكليزية، ومنذ وقت قصير فقط، غير قابلة، على حد تعبير الفرنسيين، للأخذ والرد. فلم تكن تعتمدعلى نظرية ما أو عقيدة أو وعي ذاتي، وعي بأنها تعبير عن مذهب فني ناتج عن الاختيار والمقارنة. ولا أقول إن افتقارها إلى ذلك يحتم كونها أقل شأناً، فالتلميح بأن قالب الرواية -كما ارتآها ديكنز وثاكري مثلاً- يشوبه شيء من النقصان، أمر يتطلب شجاعة أكبر بكثير مما في حوزتي. غير أن الرواية مع ذلك كانت ساذجة (إذا سمح لي أن أستعمل كلمة فرنسية أخرى). ولو قدر لها أن تخسر بسبب فقدانها هذه السذاجة، فمن الجلي أنها ستضمن خيرات مقابلة تعوض هذه الخسارة. وفي خلال هذه الفترة التي أشرت إليها كان هناك في الخارج شعور مطمئن بأن الرواية هي الرواية ما دام البودينج[1] هو بودينج، وبأن عملنا الوحيد بالنسبة إليه هو ابتلاعه. غير أنه لسبب من الأسباب، وخلال سنة أو سنتين، عادت إلى الظهور إشارات تدل على النشاط والانتعاش، ولاح وكأن مرحلة النقاش قد بدأت إلى حد ما. فالفن يعيش على النقاش والتجربة وحب الاستطلاع، وعلى ألوان من المحاولات وتبادل الأفكار ثم مقارنة وجهات النظر. وهناك من يفترض أن تلك الأيام التي لم يكن فيها أحد يدلي برأي خاص، أو يقدم سبباً لممارسة نهج معين أو تفضيله؛ لم تكن فترات تطور، بالرغم من وجود بعض الآثار المجيدة فيها، بل كانت على الأرجح فترات يشوبها بعض الخمول. إن في التطبيق الناجح لأي فن من الفنون مشهداً ممتعاً، إلا أن النظرية أيضاً ممتعة. وبالرغم من توفر طائفة كبيرة من النوع الأول دون الثاني، فإني أشك في وجود نجاح حقيقي لا يعتمد على جوهر عقيدة دفينة. وعندما يكون الجدال والاقتراح وتأسيس القاعدة أموراً صريحة مخلصة، فإنها لا شك مؤدية إلى إنتاج خصب. وقد ضرب السيد بيزانت مثلاً ممتازاً في التعبير عن أفكاره الخاصة بالنسبة للطريقة التي يجب أن تكتب بموجبها الرواية ثم تنشر، إذ إن آراءه عن «الفن» التي دونها في ملحق تغطي جميع النقاط

---

(١) البودينج هو خليط من الدقيق والزبيب وغيرهما يشكل نوعاً من الحلوى.

المتعلقة بما ذكر. ومما لا شك فيه أن غيره من العاملين في الحقل نفسه سيمسكون بحبل النقاش وينيرونه بتجاربهم، وتكون النتيجة أن يتخذ اهتمامنا بالرواية طابعاً أكثر جدية ونشاطاً واستقصاء مما كان عليه خلال أمد طويل. وفي لحظات الثقة هذه، وفي كنف الاهتمام الذي ذكرناه، ستغامر دراستي الممتعة هذه في إبداء رأيها بنفسها.

إن على الرواية أن تنظر إلى نفسها نظرة جادة حتى تحمل الجمهور على إعارتها نظرة مماثلة. لقد اندثر ذلك الوقت الذي كانت تسود فيه الخرافة القديمة عن «شرّ» الرواية في إنكلترا، إلا أن روح هذه الخرافة لا تزال تعيش في تلك النظرات المنحرفة التي توجه إلى كل رواية لا تعترف بأنها مجرد هزل، حتى أن أصرح الروايات هزلاً تشعر إلى حد ما بوطأة هذا التحريم الذي كان موجهاً ضد الرعونة الأدبية، فالهزل لا يحمل محمل الجد. وبالرغم من خجلنا من الاعتراف بذلك، فنحن لا نزال نتوقع من إنتاج لا يتجاوز حدود «الادعاء الباطل» (وهل تكون الرواية غير ذلك؟) أن يبرر وجوده بنبذ أي تظاهر لمحاولة تمثيل الحياة الواقعية بحد ذاتها. وكل رواية عاقلة متيقظة ترفض طبعاً أن تفعل ذلك، وسرعان ما ترى أن الشرط الذي منحت بموجبه هذا التسامح ما هو إلا محاولة تتستر بزي الكرم، إلا أنها تسعى وراء خنق الرواية. أما العداء الإنجيلي القديم للرواية، والذي كان واضحاً بمقدار ما هو محدود، والذي اعتبرها أقل أهمية حتى من المسرحية بالنسبة للأمور الخالدة في هذه الدنيا، فهو في الحقيقة أقل إهانة لها من الفكرة السائدة عنها. إن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول تمثيل الحياة، وعندما تتخلى عن هذه المحاولة، المحاولة ذاتها التي يسعى وراءها الرسام في لوحاته، تكون قد وضعت نفسها في مأزق غريب حقاً، ونحن لا ننتظر من اللوحة أن تكون متواضعة حتى يغتفر وجودها. والشبه بين فن الرسام وفن الكاتب الروائي يكاد يكون -في نظري- تاماً، فالإلهام واحد، والنسق واحد (بالرغم من اختلاف أسلوب التعبير) والنجاح واحد، وربما يتعلم الواحد منهما من الآخر، أو يشرح موضوعه أو يدعمه، فالهدف واحد ومجد الأول هو مجد الثاني. إن المسلمين يحسبون الصورة

شيئاً غير مقدس، أما المسيحيون فقد تركوا هذا الاعتقاد منذ أمد طويل. ومن الغريب حقاً أن يوجد في العقل المسيحي حتى الآن آثار للشك (حتى ولو كانت مصطنعة) في هذا الفن الشقيق. والطريقة الوحيدة الفعالة لإدخال الاطمئنان إلى هذه العقول هو التأكيد على أوجه الشبه التي أشرت إليها الآن، والإصرار على أن الرواية تاريخ، كما أن الصورة هي الحقيقة. وهذا هو التعريف العام الوحيد الذي ينصف القصة، والذي يمكن أن توصف به. إننا نسمح للتاريخ أيضاً أن يمثل الحياة، وكالتصوير المائي لا ننتظر منه أن يبرر وجوده، وكذلك نجد مادة القصة مخزونة في الوثائق والسجلات. وإذا لم تشأ الرواية أن تفضح نفسها -كما يقولون في كاليفورنيا- فالواجب يحتم عليها أن تتكلم بثقة وبلهجة المؤرخ. لقد اعتاد بعض كتاب القصة المثقفين أن ينعتقوا من إسارهم الذاتي مما يجعل الدموع تنفر من عيون القراء الذين يحملون رواياتهم محمل الجد. غير أنني أثناء قراءتي لعديد من الصفحات في مؤلفات (أنطوني ترولوب) ذهلت لافتقاره إلى التحفظ في هذه النقطة بالذات، ففي استطراد أو جملة معترضة أو كلمات مفردة يعترف للقارئ أنه وصديقه المخلص هذا يقومان بمجرد ادعاء باطل، ثم يصرح بأن ما رواه من الحوادث لم يقع حقاً، وأنه يمكن أن يوجه القصة إلى الناحية التي يفضلها القارئ، ومثل هذه الخيانة لواجب مقدس تبدو لي جريمة فظيعة. وهذا ما أقصده بوقوف الكاتب موقف التبرير. وموقف ترولوب هذا يهز كل ذرة في كياني، كما يمكن أن يهزها موقف مشابه من جيبون أو ماكولي، وهو يتضمن أن كاتب القصة أقل اكتراثاً بالبحث عن الحقيقة من المؤرخ (وأعني بالطبع الحقيقة التي يفترضها، والمقدمات التي يجب أن نعترف له بها مهما كان نوعها). وهكذا إذا وقف المؤلف هذا الموقف فإنه يفقد مكانته كلها بضربة واحدة. إن تمثيل الماضي وتصوير أفعال البشر هو واجب الكاتب والمؤرخ، والفرق الوحيد بينهما هو في مصلحة كاتب القصة، ويزداد بنسبة نجاحه. فهو يجد صعوبة أكبر في جمع وثائقه التي هي بعيدة كل البعد عن أن تكون أدبية صرفة. أما ما يجعل شخصية الروائي عظيمة، فهو اشتراكه مع الفيلسوف والفنان في صفات عديدة، وهذه المشابهة المزدوجة هي إرث رائع لنا.

لقد كان السيد بيزانت مقتنعاً كما هو واضح بكل هذه الأمور، عندما أصر على القول بأن الرواية هي فن من الفنون الجميلة تستحق بدورها كل الإجلال والتقدير، الذي كان مقتصراً فيما مضى على المهن الناجحة كالموسيقى والشعر والتصوير ثم الهندسة المعمارية، ولا نكون مغالين إذا أصررنا على هذه الحقيقة الهامة. أما المركز الذي يتطلبه السيد بيزانت للإنتاج القصصي، فيمكن أن نعبر عنه بطريقة أقل تجريداً قائلين إنه لا يطالب بشهرة فنية لها فحسب بل بشهرة فنية بعيدة المدى. وإنه لرائع حقاً أن يثير هذه النقطة إذ إن إثارتها بالذات تبرهن على وجود الحاجة إليها، وعلى أن اقتراحه هذا قد يبدو بدعة لكثير من الناس. ويمكننا أن نشك أو نتضايق من هذه الفكرة، إلا أن بقية مقال السيد بيزانت تؤكد وجودها بإفصاح لا يتطلب المزيد. وكذلك لا أكون مسرفاً في الخطأ إذا قلت إنه بالإضافة إلى الأشخاص الذين لم يخطر لهم البتة أن القصة يجب أن تكون فنية، هناك مجموعة كبيرة من الناس ستمتلئ نفوسهم بريب لا حد له، إذا دفع هذا المبدأ إلى أفهامهم دفعاً. إن من الصعب عليهم أن يفسروا نفورهم هذا. ولو أننا تجنبنا أخذهم على غرة لحققنا أثراً فعالاً، فالفن في مجتمعاتنا البروتستانتية، حيث اعوجت مفاهيم كثيرة بشكل غريب، له كما تفترض بعض الأوساط تأثير ضار غامض على كل من يتخذه أمراً جدياً أو يرجح كفته على غيره. إنهم يفترضون أنك، ولسبب غامض مناف للأخلاق والتسلية والتهذيب، تعرف ما هو الفن عندما يتجسد في عمل الرسام (النحات أمر آخر). فهو يقف أمامك بألوانه الوردية والخضراء وإطاره المذهب، وبنظرة واحدة ترى أسوأ ما فيه فتأخذ حذرك. ولكن إذا دخل الفن رحاب الأدب، فإنه يصبح أشد خداعاً، والخطر يكمن في أنه يمكن أن يؤذيك قبل أن تشعر به. إن الأدب ينبغي أن يكون مثقفاً أو مسلياً، وقد انطبع في أذهان الكثيرين أن هذه الاهتمامات الغنيّة بالبحث عن الشكل لا تؤدي إلى هذين الهدفين، بل هي بالعكس تتعارض مع كليهما، ففيها من السخف ما يمنعها من أن تكون مثقفة، ومن الجد ما يمنعها من أن تكون مسلية، وهي إلى ذلك صلفة متناقضة لا مبرر لوجودها. ولو قُدِّرَ لكثير من الناس الذين يقرأون القصص لأجل التسلية

أن يفصحوا عن آرائهم الخفية لعبروا عنها بالطريقة التي سلفت. ويتجادلون بالطبع بأن القصة يجب أن تكون جيدة، إلا أنهم يفسرون هذا التعبير تبعاً لأهوائهم الخاصة، وسيختلف هذا التفسير اختلافاً بيناً من ناقد إلى آخر، ويمكن أن يقول الواحد منهم إن الجودة تعني وضع بعض الشخصيات الفاضلة الطموحة في مراكز بارزة، كما يقول الآخر إنها تعتمد على الخاتمة السعيدة وتوزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين والمقاطع الملحقة والملاحظات السارة، ثم يقول ثالث: إن الجودة تعتمد على كثرة الحوادث والحركة بشكل نتمنى معه أن نقفز بسرعة إلى الأمام فنرى من يكون النزيل الغامض، ونتأكد من العثور على الوصية المسروقة، ولذلك فنحن لا نرغب في أن يشتت سرورنا هذا تحليل ممل أو «وصف». إلا أن هؤلاء النقاد يجمعون على أن الفكرة الفنية ستكدر بعض مرحهم هذا. إن أحدهم يحملها مسؤولية الوصف جميعه، ويراها الآخر متجلية في عدم توفر المشاركة الوجدانية. أما عداؤها للخاتمة السعيدة فواضح، وهي في بعض الحالات لا تسمح بوجود نهاية على الاطلاق. إن نهاية القصة عند كثير من الناس هي -كما هو الحال في خاتمة الغذاء الجيد- طبق من الحلوى والمثلجات. ولذا ينظر إلى الروائي الفنان كما ينظر إلى طبيب متطفل يمنعك من تناول حلويات شهية بعد الأكل. ومن أجل هذا فإن فكرة السيد بيزانت عن الرواية كشكل سام لا تقابل إهمالاً سلبياً فحسب، بل إهمالاً إيجابياً، ولا يهم في قليل أو كثير مدى تأثر جوهر العمل الفني في سبيل توفيره خواتيم سعيدة أو شخصيات جذابة أو لهجة آلية غير شخصية، أو حتى أفكاراً متداعية لا تخلو من التناقض. إلا أن صوتاً فصيحاً لا ينفك يرتفع بين آن وآخر ليلفت الانتباه إلى الحقيقة الواقعة، وهي أن الأدب الروائي لايقل استقلالاً وجدية عن غيره من أقسام الأدب الأخرى.

غير أنه من المؤكد أن يتسرب الشك إلى نفوسنا من هذا القول، بسبب وجود هذا العدد الهائل من المؤلفات القصصية التي تسعى وراء إعجاب القارى في هذا العصر، ويبدو لذلك وكأن بضاعة سريعة سهلة الإنتاج كهذه لا يمكن أن تكون ذات صفات عظيمة. ويجب الاعتراف أن الروايات العظيمة قد تعرضت للظنون

والشكوك بسبب وجود الروايات الرديئة، كما تأثرت قيمة الإنتاج بسبب كثرة العرض. إلا أنني على أي حال أعتقد أن الإساءة هذه لا تعدو أن تكون سطحية، وأن كثرة الروايات المكتوبة لا تقيم دليلاً ضد المبدأ نفسه. وقد ابتذل هذا اللون كغيره من ألوان الأدب، وككل شي آخر في عصرنا هذا، وبرهن على أنه قابل للابتذال أكثر من غيره. إلا أن الفرق بين الرواية الجيدة والرديئة كبير جداً. فالرديئة تُجْرَف مع اللوحات الملطخة والرخام التالف إلى سجن مهجور أو حوش غير محدود للنفايات تحت أسفل نوافذ العالم الخلفية. أما الجيد من الروايات فإنه يعيش ويرسل أشعته ويثير رغبتنا في الكمال. وبما أنني سأتجرأ على انتقاد السيد بيزانت الذي أفعمت لهجته بمحبته لفنه، في أمر واحد، فلأنته من هذا حالاً. إنه يخطئ إذ يحاول أن يحدد بشكل قاطع سابق لأوانه ما ستكون عليه الرواية الجيدة. وقد كان القصد من هذه الصفحات القلائل أن أبين خطر خطأ كهذا. فالاقتراح الذي يذهب إلى أن بعض التقاليد المعينة بالنسبة لهذا الموضوع قد أصبحت أموراً بديهية هو أمر مشكوك بصحته. وجودة هذا الفن الذي يتعهد ببعث الحياة مباشرة تتطلب أن تكون حريته كاملة. إنه يتغذى بالتمرين، ومعنى التمرين هو الحرية. أما الالتزام الوحيد الذي يجب أن ترتبط به الرواية سلفاً -دون أن تجلب لنفسها تهمة التعسف- فهو أن تكون ممتعة، وهذه هي المسؤولية الوحيدة التي تقع على عاتقها، ولا أحسب أن هناك مسؤولية أخرى. أما الطرق التي لها مطلق الحرية في أن تستعملها للوصول إلى هذه الغاية (وهي الإمتاع) فهي لا تحصى، ولا تستفيد سوى الإساءة إليها إذا حاولت أن تبرزها أو تحيطها بسياج من الفروض والإرشادات، فهي متعددة كأمزجة البشر، وناجحة بنسبة ما تكشف عنه من عقل خاص يختلف عن عقول الآخرين.

إن الرواية في أوسع تعاريفها انطباع مباشر مشخص عن الحياة، تستمد منه قيمتها التي تقل أو تكثر تبعاً لقوة هذا الانطباع. ولن تكون له قوة، وبالتالي قيمة، إلا إذا توفرت حرية الشعور والقول. إن تتبع خط يجب أن يقتفى، أو لهجة ينبغي أن تتخذ، أو قالب يجدر أن يعبأ، تحديد لتلك الحرية وإبطال للشيء الذي نسعى وراءه جاهدين.

ويبدو لي أن صحة الموضوع يجب أن تسبق الاهتمام بالشكل، وعندها يكون اختيار المؤلف قد تم، ومقاييسه قد رسمت، وحينذاك يمكننا أن نتتبع الخطوط والاتجاهات ونقارن بين اللهجات وأوجه الشبه، ثم، باختصار، نستطيع أن نمتع أنفسنا بأكثر المسرات سحراً، فنقدر نوع الرواية ونضع تنفيذها موضع الامتحان. فالتنفيذ يخص المؤلف وحده، وهو أكثر الأمور تعلقاً بشخصه، ونحن نقيسه حسب ذلك. أما الرخاء والامتياز الذي يتمتع به الكاتب، ثم العذاب والمسؤولية التي يتحملها، فهي تنبع من عدم وجود حدود لمحاولاته كمنفِّذ، فلا حد لتجاربه الممكنة أو لجهوده ولاكتشافاته أو لنجاحه. وهو هنا -بشكل خاص- يعمل خطوة خطوة كأخيه الفنان الذي يمكننا أن نقول عنه دوماً إنه قد لون لوحته بأفضل الطرق التي تلائم نفسه. وطريقته هذه هي سره الخاص، وإخفاؤها ليس بالضرورة من قبيل الغيرة. ولا يمكنه أن يفشي هذا السر وكأنه أمر عام حتى ولو رغب في ذلك، إذ لا يستطيع أن يعلمه للآخرين. أقول هذا وأنا أذكر تماماً إصراري السابق على اشتراك الفنان الذي يصور لوحته بالألوان والفنان الذي يكتب قصته بالطريقة نفسها. فالرسام يستطيع تعليم أسس فنه. ومن الممكن أن يتعلم كل من الفنان والكاتب من خلال دراستهما للآثار الجيدة (على افتراض وجود الاستعداد) كيف يرسم الأول وكيف يكتب الثاني أيضاً. ولكن الحقيقة التي تظل قائمة -دون خدش التقارب بين الفنين- هي أن الفنان الأديب سيضطر إلى أن يقول لتلميذه أكثر مما يضطر الآخر: «حسناً. قم بعملك على الوجه الذي تستطيع». إن المسألة مسألة درجات، مسألة دقة. وكما أن هناك علوماً دقيقة، فهناك أيضاً فنون دقيقة. وقواعد الرسم تصل إلى درجة بعيدة من التحديد والدقة فتشكل الفرق بين الفنين.

وعلى كل حال، يجب أن أضيف أنه لو قال السيد بيزانت في مطلع مقالته «إن قوانين الرواية يمكن وضعها وتعلمها بإحكام ودقة كقوانين التناغم والمرئيات ثم التناسب» فإنه، يخفف مما يبدو غلواً بتطبيق ملاحظته هذه على القوانين العامة، والتعبير عن معظم هذه القوانين بطريقة تجعل الاعتراض عليها غير مناسب على الإطلاق. ولا يسعنا إلا أن نميل إلى معظم هذه القوانين التي يضعها، فهو يرى أن

على الكاتب القصصي أن يمتح من تجاربه، وأن تكون «شخصياته حقيقية كمن نقابلهم في حياتنا الواقعية» وأن «تتجنب فتاة شابة نشأت في قرية هادئة وصف حياة المعسكرات» وأن «يمتنع بكلٍّ الحرص لدى كاتبٍ ينتمي أصدقاؤه وكذلك تجاربه الشخصية إلى أدنى الطبقة الوسطى، عن إدخال شخصياته إلى المجتمع»، كما يرى أنه يجب على الكاتب أن يدون ملاحظاته في كتاب يرجع إليه، وأن تكون أشخاصه واضحة الرسم، فلا يعمد في إيضاحها إلى خدعة لفظية أو مسلكية فهذه طريقة سيئة، «ووصفها بإسهاب» أشد سوءاً، وكذلك أن يكون للرواية الإنكليزية «هدف أخلاقي واع». وهو أيضاً يرى أنه «لا سبيل إلى المغالاة في تقدير قيمة الصنعة الفنية، أعني الأسلوب» وأن «أهم النقاط جميعاً هي القصة» وأن «القصة هي كل شيء».

إن تلك الملاحظة حول الكاتب الذي ينتمي إلى أدنى الطبقة الوسطى ومعرفته مكانته قاسية نوعاً ما، إلا أنه من الصعب أن أخالف أياً من التوصيات الأخرى، كما أنه من الصعب أن أوافق موافقة إيجابية عليها، وذلك باستثناء الأمر بتدوين الملاحظات الشخصية في كتاب يرجع إليه. ونادراً ما تتصف هذه القوانين بالصفة التي يعزوها السيد بيزانت إلى قوانين الكاتب القصصي، أعني «الإحكام والدقة» المتجليين في «قوانين التناغم والمرئيات والتناسب». إنها موحية ملهمة في بعض الأمور، غير أنها ليست دقيقة وإن كانت، دون ريب، على مستوى الدقة التي تسمح بها هذه الحالة بالذات، وهذا برهان على حرية التفسير التي جاهدت في سبيلها منذ لحظات. إن قيمة هذه التوصيات -الجميلة الغامضة- تعتمد كلياً على المعنى الذي تربطه بها. والشخصيات والأوضاع التي توحي بأنها حقيقية هي نفسها التي تلمس قلب الإنسان وتمتعه، إلا أن مقياس الحقيقة هذه صعب التحديد. إن واقعية دون كيشوت والسيد ميكوبر هي ظل رقيق جداً. إنها واقعية يلونها خيال المؤلف. وبالرغم من حيويتها فالإنسان يتردد في اقتراحها كنموذج: إنه يعرّض نفسه لأسئلة محرجة من قبل بعض الطلاب. ومن الثابت أنك لن تستطيع كتابة رواية إلا إذا كنت تمتلك حساً واقعياً ولكن من الصعب تقديم وصف معين يؤدي إلى

خلق هذا الحس الواقعي في الإنسان، فالإنسانية لا حدود لها، والحقيقة لها أشكال متعددة. وأكثر ما يمكن أن يثبته الإنسان هو أننا نشمّ عبير الحقيقة في بعض أزهار الروايات ولا نشمها في البعض الآخر، أما أن نخبرك مقدماً كيف تؤلف باقة أزهارك هذه فهو أمر آخر. وأما أن نقول إن الكتابة تصدر عن التجربة فهو قول ممتاز، ولكنه غير مقنع. وطالبنا الموهوم سيتذوق طعم السخرية في تصريحنا. أي نوع من التجربة يقصد بقولنا هذا، وأين ينتهي وأين يبدأ؟ التجربة ليس لها حد وليس لها نهاية، إنها حساسية هائلة. إنها كنسيج عنكبوت ضخم مؤلف من أنعم الخيوط الحريرية يتدلى في غرفة الشعور، ويمسك في نسيجه كل ذرة محمولة على متن الهواء. هكذا يكون جو العقل. وعندما يكون العقل خيالياً -خصوصاً إذا كان عقل رجل نابغة- فإنه يمتص أوهى إشارات الحياة، ويحول خفقان الهواء إلى رؤيا واستكشاف. وليس على الشابة الفتية التي تعيش في القرية إلا أن تكون يقظة لا يغيب عنها شيء، حتى يصبح من الظلم تماماً (كما يبدو لي) أن تسألها عدم التعرض لذكر الأمور العسكرية. وقد رأينا معجزات أعظم من هذه. ولو تسلحت هذه الفتاة بالخيال لأمكنها أن تقول الحقيقة عن هؤلاء الجنود. أذكر أن كاتبة قصة إنكليزية -وهي امرأة نابغة- قد أخبرتني أنها مُدحت كثيراً بسبب الانطباع الذي استطاعت أن تعطيه في قصة من قصصها عن طبيعة حياة الشاب الفرنسي البروتستانتي وأسلوبها، وسئلت أين تعلمت كل ذلك عن هذا المخلوق الغامض، وهنئت على الفرص الغريبة التي أتيحت لها. أما هذه الفرص فهي تنحصر في أنها في إحدى زياراتها لباريس، وبينما كانت تصعد درجاً مرت بباب مفتوح فرأت في داخل بيت أحد رجال الكنيسة بعضاً من هؤلاء الشباب البروتستانت وهم يجلسون حول المائدة وقد فرغوا من تناول وجبتهم. إن نظرة واحدة رسمت في عقلها صورة، ولم تدم هذه النظرة أكثر من لحظة، إلا أن هذه اللحظة كانت تجربة. لقد كونت انطباعها الشخصي المباشر، ثم أبرزت ما ارتسم في ذهنها إلى الوجود في كتابتها. كانت تعرف ما هو الشباب وما هي البروتستانتية، وقد سنحت لها فرصة التعرف على طبيعة الإفرنسيين، ولذا فقد حولت كل هذه الأفكار إلى صور

مجسدة، وأنتجت حقيقة واقعة. وفوق كل شيء فقد منحها الله المقدرة على استيعاب الكثير واستنتاجه من القليل. وهذا، بالنسبة للفنان، مصدر أكبر بكثير من امتيازات السكن أو الوضع الاجتماعي. إن القدرة على استجلاء الأمور غير المرئية من المرئية، ثم تتبع ما تتضمنه الأشياء، والحكم على القطعة بأكملها من النموذج، ومعرفة الحياة العامة معرفة جيدة إلى حد يجعلنا قادرين على معرفة دقائقها وتفاصيلها -هذه المجموعة من المواهب كما يمكننا أن نقول- هي التي تكون التجربة، وهي تحدث في الريف وفي المدن وفي أكثر مراحل التعليم اختلافاً. وإذا كانت التجربة تتألف من انطباعات، فيمكن القول إن الانطباعات هي تجارب كما أنها (ألم نبرهن على ذلك؟) الهواء الذي نستنشقه. لذلك إذا أكدت لتلميذ أن «يكتب من وحي التجربة ومن وحيها فقط» فإنني سأشعر أن هذا تحذير معذب للنفس إلا إذا ألحقته حالاً بقولي «حاول أن تكون من الأشخاص الذين لا يغيب عنهم شيء!». ولا أقصد من كل هذا أن أقلل من أهمية الدقة والتفاصيل بالنسبة للحقيقة، فأكثر ما يتقن الإنسان الحديث عنه هو ما يتعلق بذوقه، لذلك فإنني سأتجرأ على القول بأن جو الحقيقة السائد (أي صلابة التحديد) هو الفضيلة الأولى للرواية، والميزة التي تعتمد عليها كافة المزايا الأخرى (متضمنة الهدف الأخلاقي الذي تحدث عنه السيد بيزانت) اعتماداً كلياً مطلقاً. فإذا لم تتوفر هذه الميزة فلا وزن لما تبقى من المزايا. وإذا وجدت هذه الميزات الأخرى فإنها تدين بأسرها إلى النجاح الذي أحرزه الأديب في إنتاج صورة وهمية عن الحياة. لذلك فتنمية هذا النجاح ودراسة هذا المنهاج الرائع يشكلان في نظري بداية فن الأديب ونهايته. إنهما إلهامه ويأسه ومكافأته وعذابه ومسراته. فهو هنا يتنافس حقاً مع الحياة، وهنا أيضاً يتنافس مع أخيه الفنان في محاولاته لإبراز مظاهر الأشياء، تلك المظاهر التي تعبر عن معانيها، كما ينافسه في إدراك لون هذا المشهد البشري وتضاريسه وتعبيره وسطحه ومادته. إن السيد بيزانت يبدع فيما يتصل بهذه الأمور عندما يطلب من تلميذه تدوين الملاحظات. فليس هناك حدود لما يستطيع أخذه منها. الحياة جميعها تغريه، وأن ينقل أبسط وجه لها أو أن ينتج أقل صورها دواماً، أمر معقد جداً. ولو استطاع

السيد بيزانت أن يخبر تلميذه أي الملاحظات يدون لكانت القضية أسهل والقانون أكثر دقة. ولن يتعلم هذا من أي دليل أو كتيب. إنه عمل الحياة كلها، وعلى التلميذ أن يسجل الكثير حتى ينتقي القليل، ويبحث عنه بقدر ما يستطيع، حتى المرشدون والفلاسفة يجب أن يدعوه جانباً عندما يبلغ مرحلة تطبيق قواعده، كما نترك الرسام في صحبة لوحة ألوانه.

أما أن تكون أشخاصه «واضحة الخطوط»، كما يقول السيد بيزانت، فإنه يشعر بذلك شعوراً كلياً، وأما كيف يجعلهم كذلك فهو سر بينه وبين ملاكه الحارس. ونكون بسطاء إلى درجة السخف لو علمناه أن الكثير من الوصف يصل به إلى النتيجة المرغوبة أو على العكس من ذلك أن عدم وجود الوصف وتنمية الحوار أو عدم الحوار والإكثار من الحوادث سينقذه من مصاعبه. ليس من الغريب مثلاً أن لا تكترث لهذا التضاد الغريب الحرفي بين الوصف والحوار، ثم الحدث والوصف؛ فالناس يتحدثون عن هذه الأمور وكأن بينها اختلافاً واضحاً بدلاً من أن يذوب كل منها في الآخر إثر كل نفس، وتصبح أجزاء مترابطة متلاحمة في محاولة واحدة عامة للتعبير. إني لا أتصور إنشاء يتركب من سلسلة من الكتل الجامدة، ولا أتصور في أي رواية جديرة بالبحث أن هناك نصاً وصفياً ليس يقصد منه السرد الروائي، أو نصاً حوارياً لا يقصد منه الوصف، أو لمسة من الحق مهما كان نوعها لا تشارك الحدث في طبيعته، أو حدثاً لا يشتق أهميته من أي مصدر غير المصدر الواحد العام لنجاح العمل الفني؛ ألا وهو الإيضاح التصويري. إن الرواية شيء حي واحد مستمر كغيرها من الكائنات، واستمرار حياتها هذه يعتمد على مدى وجود كل جزء من الرواية في أجزائها الأخرى. أما الناقد الذي يتظاهر بتتبع بعض الخطوط الجغرافية على نسيج دقيق لعمل فني كامل، فإنه سيرسم حدوداً مصطنعة تبز في زيفها كل ما يعرفه التاريخ عن ذلك. فهناك تمييز قديم الطراز بين رواية الشخصيات ورواية الوقائع، ولا شك أن هذا التمييز أضحك مؤلف الأساطير الشديد العناية بعمله، ويبدو لي أن هذا التمييز بعيد عن الهدف بعد التمييز الآخر المعروف بين الرواية novel والرواية التخيلية romance، الذي لا ينتمي إلى أي حقيقة.

هناك روايات رديئة وروايات جيدة، كما أن هناك صوراً جيدة وأخرى رديئة، وهذا هو التمييز الوحيد الذي أرى فيه معنى. ولا يسعني أن أتكلم عن رواية شخصيات كما لا يسعني الكلام عن صور شخصيات. وعندما يقول الإنسان صورة فإنه يتكلم عن الشخصية، وعندما يقول رواية فإنه يتكلم عن الحوادث، ويمكن نقل هذه الاصطلاحات حسب الرغبة. وهل الشخصية سوى تحديد الوقائع؟ وهل الحدث سوى توضيح الشخصية وتفسيرها؟ وما هي الصورة أو الرواية التي ليست ذات شخصية، وما الذي نبحث عنه فيها سوى ذلك؟ وإذا وقفت امرأة ووضعت يدها على طاولة ثم نظرت إليك نظرة خاصة فهذا حدث واقع، ولو لم تكن هذه حادثة فمن الصعب بيان نوعها، وهي في الوقت ذاته تعبير عن الشخصية. وإذا قلت إنك لا ترى الرأي نفسه فالفنان يتعهد بإبراز هذا الأمر لك، والفنان له أسبابه الخاصة التي تجعله يعتقد هذا الاعتقاد. وعندما يقرر شاب أن إيمانه لا يكفي لدخوله الكنيسة كما نوى سابقاً، فإن هذه حادثة، مع أنك قد لا تسرع إلى نهاية الفصل لتتأكد من أنه لن يغير رأيه. وأنا لا أدعي أن هذه حوادث غريبة أو مدهشة، ولا أتظاهر بتقدير مبلغ أهميتها، لأن هذا يعتمد على مهارة الفنان، ومن السخف القول بأن بعض الحوادث أكثر أهمية في جوهرها من غيرها، وليس هناك من ضرورة لهذا التحفظ بعد أن بينت شعوري تجاه الأمور الأساسية، وذلك حين لاحظت أنني لا أفهم تصنيفاً للرواية سوى ما يقسمها إلى نوع تتوفر فيه الحياة وآخر يفتقر إليها.

الرواية والرواية التخيلية، ثم رواية الوقائع ورواية الشخصيات ... إن هذه الفوارق الخرقاء هي -كما يبدو لي- من صنع النقاد والقراء، صنفوها من أجل راحتهم حتى تنقذهم من بعض المآزق العرضية. إلا أنها لا تلاقي اهتماماً من المنتج الذي نحاول بحث فن الرواية من وجهة نظره بالطبع. وكذلك الحال بالنسبة إلى زمرة أخرى وهمية، يحاول السيد بيزانت أن يكونها، هي «الرواية الإنكليزية الحديثة»، إلا إذا كان قد تعرض بالنسبة لهذه النقطة بالذات لبعض التشوش العرضي في وجهات نظره. فليس من الواضح فيما إذا كان يقصد بملاحظاته التي

يشير بها إلى هذا الموضوع الإرشاد أو التأريخ. وأن تفترض أن إنساناً يكتب قصة حديثة لا يقل صعوبة عن افتراض أنه يكتب قصة قديمة، وهذا عنوان يحتمل الجدال.

إن الإنسان يكتب رواية أو يلون لوحة بلغته الخاصة وفي عصره الخاص، ولن يسهل هذا الأمر الشاق أن تدعوه بإنكليزي حديث. ولسوء الحظ فإنك لن تستفيد أيضاً من إطلاق كلمة رواية تخيلية على مؤلفات الواحد أو الآخر من الفنانين إلا إذا كان القصد من ذلك الفكاهة، كما فعل هوثورن بتسمية روايته «وادي السرور».

لقد اتخذ الفرنسيون الذين وصلوا بفن الرواية إلى مستوى رفيع من الكمال اسماً واحداً لها فقط، ولم يخفض هذا من مستوى إنتاجهم. فليس هناك في رأيي التزام واحد لا يلتزمه كاتب الرواية التخيلية وكاتب القصة على حد سواء. ومستوى التنفيذ عال بالنسبة لكل منهما. ونحن طبعاً نتكلم عن التنفيذ؛ فالتنفيذ هو النقطة الوحيدة المفتوحة للجدال، وهذه نقطة غالباً ما ننساها فتكون النتيجة فوضى لا تنقطع وأهدافاً متناقضة. يجب أن نمنح الفنان الحق في اختيار موضوعه وفكرته ومسلماته وأن نصب نقدنا على النتيجة التي نحصل عليها فقط. وطبيعي أنني لا أقصد أننا مجبرون على محبته والتمتع به. ونحن نضعه جانباً وبكل بساطة في حالة عدم ميلنا إليه. على أنه يمكننا القول بأن هناك بعض الأفكار المعينة التي لا يمكن لأمهر القصاصين أن يصوغ منها شيئاً. وحدوث مثل هذه التجربة يمكن أن يبرر اعتقادنا هذا، إلا أن الإخفاق حينذاك يكون في التنفيذ، وفي التنفيذ فقط يسجل هذا الضعف المهلك. أما إذا ادعينا احترام الفنان فيجب أن نمنحه حرية الاختيار، ولو أننا نضحي في حالات عديدة بعدد لا يحصى من الافتراضات التي لن يثمرها هذا الاختيار. فالفن يكسب جزءاً كبيراً من تمرينه المفيد من وقوفه في وجه هذه الافتراضات، كما أن قسماً من أكثر تجاربه متعة يختفي في قلب أمور عادية. لقد كتب جوستاف فلوبير قصة عن تعلق خادمه ببغاء. وبالرغم من أن

الإنتاج كان كاملاً، إلا أننا لا نستطيع أن نعتبره ناجحاً بشكل عام. ولنا مطلق الحرية في أن نجده تافهاً، مع أنني أحسب أنه بالامكان أن يكون ممتعاً. وأنا شخصياً مسرور جداً لأنه كتبه، فعمله هذا يطلعنا على ما يمكن فعله وما لا يمكن. لقد كتب إيفان تورجنيف قصة عن خادم أصم أبكم وعن كلبه الصغير. وكانت النتيجة شيئاً يمس شغاف القلب، شيئاً ودوداً، بل تحفة صغيرة، لقد ضرب على وتر الحياة بينما أخفق جوستاف فلوبير في ذلك، لقد ضرب عرض الحائط بأمر تقليدي وحصل على نصر كبير.

ولا شيء طبعاً يمكن أن يحل مكان العادة القديمة في «محبة أثر فني أو عدم محبته». ولن يستطيع أكثر النقد رقياً أن يقضي على هذا الاختيار البدائي والنهائي معاً. وإنني أذكر هذا لأدفع عن نفسي تهمة الإشارة إلى أن فكرة القصة والصورة وموضوعهما لا يهمان، فأنا أعتقد أنهما مهمان إلى درجة كبيرة. وإذا سمح لي بالدعاء فإني أدعو أن يختار الفنانون أغنى المواضيع. وبعض هذه المواضيع -كما ذكرت سابقاً- أفضل من غيرها، ويالها من حياة سعيدة لو قدر للأشخاص الذين يعالجون هذه المواضيع أن يتحرروا من الفوضى والأخطاء. وأخشى أن لا نصل إلى هذه المرحلة السعيدة إلا في ذلك اليوم الذي يتطهر فيه النقاد من الخطأ. وحتى نصل إلى ذلك اليوم، فأنني أكرر قولي إننا لا نكون عادلين في حكمنا على الفنان إلا إذا خاطبناه قائلين: «إننا نمنحك حق تقرير نقطة البداية، وإذا لم نفعل ذلك نكون كمن يملي عليك إرادته، ولا سمح الله أن تتحمّل هذه المسؤولية. وإذا تظاهرنا بإخبارك بما يجب ألا تتناوله بالبحث فإنك ستطلب منا أن نطلعك على الأمور التي يجب أن تتناولها، وعندها تكون قد ضبطتنا. وبالإضافة إلى ذلك فأنا لا أستطيع أن أقدر إنتاجك دون قبول فروضك. إن لي مقاييسي، ولكن ليس حق في أن أعبث ببنائك ثم أنتقد موسيقاك. وبالطبع ربما لا اعبأ بفكرتك على الإطلاق، وربما أظنها سخيفة أو مبتذلة أو قذرة، وحين ذاك انفض يدي منك وأقنع نفسي بالاعتقاد بأنك لم تنجح في توفير المتعة، ولكنني لن أحاول الدلالة على ذلك ولن يعبأ أي منا بالآخر. ولا حاجة لي أن أذكرك بوجود أنواع عديدة من الأذواق، ومن يعرف

ذلك أفضل منك؟ فبعض الناس، لأسباب ممتازة، لا يحب أن يقرأ عن النجارين، وآخرون، لأسباب أفضل، لا يحبون القراءة عن الغواني، وكثيرون ينفرون من الأمريكان، وآخرون غيرهم (وأعتقد أن معظمهم من رؤساء التحرير والناشرين) لا يعيرون الطليان أدنى اهتمام. وبعض القراء لا يحبون قراءة المواضيع الهادئة، والآخرون لا يحبون الصاخب منها، والبعض يستمتع بما هو وهم كامل، وآخرون يودون الشعور بامتيازات كبيرة، وعلى هذا الأساس يختارون قصصهم. وإذا لم يكترثوا بفكرتك فإنهم أجدر ألا يهتموا بطريقتك في معالجة هذه الفكرة».

وهكذا -كما قلت سابقاً- يعود كل شيء إلى الذوق الشخصي رغماً عن أنف السيد زولا، الذي هو أقدر على التصوير منه على تقديم البراهين، والذي لم يهادن أبداً فكرة الذوق المطلق، والذي يحسب أن هناك بعض الأمور الخاصة التي يجب أن يحبها الناس ويمكن فرض محبتها عليهم. وأنا لا أستطيع تصور شيء (بالنسبة للقصة على أي حال) يجب أن يحبه الناس وأن يكرهوه، فالاختيار قادر على الاعتناء بنفسه لأن وراءه باعثاً يلاحقه باستمرار، هذا الباعث هو ببساطة: التجربة. فكما يشعر الناس بالحياة، فإنهم كذلك أيضاً يشعرون بأكثر الفنون صلة بها. وهذه الصلة الوثيقة بالذات يجب أن لا تغيب عن أذهاننا كلما تحدثنا عن المجهود الذي تبذله الرواية. فكثير من الناس يتهمونها بالتصنع والتكلف في الشكل والقالب، ويعتبرونها نتاج مهارة مهمتها تغيير الأشياء المحيطة بنا ونقلها إلى قوالب عرفية تقليدية. وتلك -على أي حال- وجهة نظر لا تقطع بنا سوى شوط قصير، وتحكم على الفن بتكرار بعض الرواسم المألوفة، وتحد من تطوره، وتقودنا مباشرة إلى سد لا منفذ فيه. وإذا أفلحت الرواية في التقاط نغمة الحياة وإيقاعها الغريب غير المنتظم، فإن مجهودها الشاق هذا سيجعلها تقف على قدميها. ونحن نلامس الحقيقة بنسبة ما تقدم إلينا القصة من حياة غير معاد تنظيمها، كما أننا نشعر بخيبة الأمل بنسبة ما نشاهد من حياة معاد تنظيمها، وذلك بسبب الاستعاضة عن الواقع ببديل وتسوية وتقليد عرفي. وكم من مرة سمعنا متحدثاً يتكلم بمتعة كبيرة عن مسألة إعادة التنظيم هذه، وكأنها آخر ما يقول الفن. ويبدو لي أن السيد بيزانت

معرض للوقوع في خطأ كبير بسبب حديثه المتهور عن الاختيار. فالفن أساسه الاختيار، لكنه اختيار يحرص حرصاً كاملاً على أن يكون نموذجياً شاملاً. والفن بالنسبة لكثير من الناس ألواح زجاجية وردية اللون، والاختيار انتقاء باقة زهور للسيدة جرندي. ويقولون لك بطلاقة لسان إن الاعتبارات الفنية لا دخل لها بما هو قبيح أو غير مرض. ويثرثرون عن أمور معلومة فارغة بالنسبة لدائرة الفن وحدود الفن، فلا يسعك ألا أن تتساءل بدورك متعجباً عن دائرة الجهل وحدوده. ويبدو لي أنه ما من أحد يحاول محاولة جادة إلا ويشعر بتألق هائل وبنوع من الإلهام ومن الحرية. وفي حالة كهذه يرى الإنسان -على ضوء شعاع سماوي- أن دائرة الفن هي الحياة بأجمعها والشعور كله، والملاحظة كلها، والرؤيا كلها. وهي، كما يشير السيد بيزانت بحق، التجربة من كافة نواحيها. وهذا جواب كاف لكل من يؤكد أن الفن يجب أن لا يتعرض للأمور المحزنة في الحياة، وجواب أيضاً إلى هؤلاء الذين يثبتون في صدر الفن السماوي اللاشعوري لافتات خطر مثبتة في نهاية عصي هي أشبه بالتي نراها في الحدائق العامة «يمنع السير على الحشائش، يمنع قطف الأزهار، يمنع ادخال الكلاب أو البقاء بعد أن يخيم الظلام، يرجى التزام السير على اليمين».
أما طالبنا الطامح إلى كتابة القصة، والذي نتصوره باستمرار، فإنه لن يفعل شيئاً دون تحكيم ذوقه، إذ إنه في مثل هذه الحالة لن ينتفع بحريته. أما ميزة ذوقه الأولى فهي في كشف سخافة العصي الصغيرة والبطاقات، فإذا توفر وجود الذوق لديه فستتوفر بالطبع البراعة. أما إشارتي الهازئة إلى هذه الصفة قبل لحظات فلم يقصد بها التحقير من قيمتها بالنسبة للرواية، لكن معونتها ثانوية. أما المقام الأول فتحتله المقدرة على تلقي انطباعات مباشرة.

هذا ويبدي السيد بيزانت بعض الملاحظات عن «الرواية»، ولكنني لن أحاول انتقادها بالرغم من شدة غموضها، إذ إنني لا أستطيع فهمها. فأنا لا أرى ما يقصد بالحديث عن جزء من الرواية هو القصة وجزء آخر منها هو -لأسباب غامضة- ليس من القصة. إن الرواية إذا مثلت شيئاً فأنها تمثل الموضوع والفكرة ومسلمات الرواية. وليس هناك «مدرسة» بالتأكيد، لكنَّ السيد بيزانت يتحدث عن مدرسة

تحت الرواية على أن تكون كلها معالجة لا موضوعاً، ولابد أن يوجد شيء للمعالجة، وكل مدرسة تشعر بذلك شعوراً أكيداً مخلصاً. ولا يمكن أن تختلف القصة عن جسم الرواية الأساسي إلا في مفهوم واحد هو أنها الفكرة ونقطة الانطلاق للرواية.

أما نسبة نجاح الرواية فتعتمد على مقدار ما تنفذ إليها الفكرة وتتخللها، وتشيع المعرفة فيها ثم تحييها بحيث تساعد كل كلمة ونقطة ترقيم مباشرة على التعبير، وبنسبة هذا النجاح لا نعود نشعر أن القصة نصل يمكن سلّه من غمده. فالقصة والرواية والفكرة والشكل هي بمثابة الإبرة والخيط، ولم أسمع بنقابة خياطين توصي باستعمال الخيط دون الإبرة أو بالإبرة دون الخيط. وليس السيد بيزانت الناقد الوحيد الذي يتكلم وكأن هناك بعض الأمور الخاصة في الحياة التي تتألف منها القصص وأموراً أخرى غيرها لا يمكن أن تؤلف قصصاً. ولقد وجدت هذا التورط الغريب ذاته، متضمناً في مقالة نشرت في «البول مول جازيت» وخصصت لمحاضرة السيد بيزانت. «القصة هي المهمة في الأمر»، هكذا يقول هذا الكاتب الظريف، وكأن في لهجته معارضة لرأي آخر، ومثله كل فنان يجد أنه كلما دنا الوقت ليقدم لوحته، ما يزال يبحث عن موضوع، وهذا ما يوافق عليه تماماً كل فنان متفوق لم يحدد موضوعه بشكل نهائي. هناك بعض المواضيع التي تتفاعل معنا وبعضها الآخر لا يتفاعل. أما الذي يأخذ على عاتقه أن يضع قانوناً للتمييز بين ما هو قصة وما هو غير قصة فلابد أن يكون على درجة كبيرة من الذكاء. وأما بالنسبة لي أنا على الأقل، فمن المستحيل أن أتصور وجود أي قانون كهذا دون أن يكون تعسفياً. وأظن أن كاتب المقال في «البول مول» يقارن رواية «مارغو ذات الندبة» برواية أخرى تبدو فيها «حوريات بوسطن» «وقد أعرضن عن الدوقات الإنكليز لأسباب نفسانية». ولم يسبق لي أن اطلعت على هذه الرواية التخيلية المذكورة آنفاً، ولن أصفح عن ناقد «البول مول» لعدم ذكره اسم المؤلف، إلا أن العنوان يشير إلى سيدة ربما أصيبت بندبة في إحدى المغامرات البطولية. ولن يعزيني شيء عن عدم اطلاعي على هذه القصة الاستطرادية، ولكن الذي يحيرني

هو لم تكون هذه قصة بينما لا يصلح رفض دوق أو قبوله أن يكون كذلك . وكيف لا يصح أن يكون أحد الأسباب، سواء كان نفسانياً أم شيئاً آخر، موضوعاً ، بينما يصح أن تكون ندبة كذلك . هذه الأمور كلها ذرات من هذه الحياة الحافلة التي تعالجها الرواية . إن أي عقيدة تتظاهر بشرعية بحث جزء منها وإغفال الجزء الآخر، ما هي إلا عقيدة متهافتة لن تقف على قدميها ولو لحظة واحدة . والصورة الخاصة هي التي ستقف أو تقع حسب وجود الحقيقة فيها أو انعدامها . أما السيد بيزانت فإنه -كما فهمت- لا يلقي ضوءاً على الموضوع عندما يشير إلى أن القصة يجب أن تحتوي على مغامرات وإلا خسرت صفتها كقصة، ولماذا تتكون من مغامرات وليس من مشاهد خضراء مثلاً؟ إنه يذكر طائفة من الأشياء المستحيلة يضع بينها «الرواية الخالية من المغامرات» . ولماذا يهم ألا تخلو من المغامرات أكثر من أن تخلو من الزواج أو العزوبة أو الولادة أو الكوليرا أو المعالجة بالماء أو الجانسينية[1] Jansénism . يبدو لي أن هذا يعيد الرواية إلى دور ضئيل مشؤوم تكون فيه شيئاً مصطنعاً غير مبتكر، ويهبط بها من مستوى مطابقتها الكبيرة الرائعة للحياة الواقعية ذات الطابع العريض الحر . وكيف تكون المغامرة، عندما تهبط إلى هذا المستوى، وكيف يتعرف عليها تلميذنا المنصت؟ . إنها لمغامرة -مغامرة كبيرة جداًبالنسبة لي- أن أكتب هذا المقال . أما أن تنبذ حورية بوستنية دوقاً إنكليزياً فهو مغامرة إلا أنها أقل إثارة من حكاية دوق إنكليزي تنبذه حورية بوستن . ففي هذه الأخيرة أرى مأساة داخل مأساة، وعدداً لا يحصى من وجهات النظر . أما الباعث النفساني بالنسبة لما أتخيل فأمر محبب تصويره . وأنا أشعر أن إدراك هذا الباعث يلهم الإنسان القيام بمحاولات شبيهة بمحاولات تتيان . وبإيجاز أقول إن الأمور التي تثيرني أكثر من الباعث النفسي قليلة جداً . ورغم ذلك فأنا أصرح بأن الرواية هي أكثر الأشكال الفنية روعة . ولقد قرأت ذات يوم قصة «جزيرة الكنز» الممتعة، تأليف السيد «روبرت لويس ستيفنسون»، وكذلك كنت أقرأ في الوقت نفسه بشكل متقطع

---

(١) طائفة كاثوليكية من أتباع الأسقف جانسين ترى أن البر ليس نتيجة لاستحقاق وإنما الاستحقاق (ما يفعله الإنسان من خير) نتيجة لتبرير مسبق قائم في علم الله.

القصة الأخيرة من مجموعة السيد إدمون دي جونكور، التي تحمل عنوان «عزيزتي». أما القصة الأولى فتتحدث عن جرائم وأسرار وجزر ذات سمعة مخيفة، وسبل نجاة عسيرة ومصادفات عجيبة وعملة ذهبية مدفونة، أما الأخرى فتروي قصة فتاة فرنسية صغيرة عاشت في بيت جميل في باريس ثم ماتت جريحةً وفي نفسها حرقة لأن أحداً لم يتزوجها. إن «جزيرة الكنز» ممتعة لأنها نجحت في ما حاولته نجاحاً يثير الاعجاب. ولن أنعت «عزيزتي» بصفة معينة، إذ إنه يبدو لي أنها قد أخفقت في محاولاتها إخفاقاً ذريعاً، وذلك في تتبع نمو الشعور الخلقي عند الطفلة. إلا أن كلاً من هذين الأثرين يشكل رواية وفيه قصة، ولا يختلف أحدهما عن الآخر أبداً. فالشعور الخلقي عند الطفلة هو جزء من الحياة، كما أن جزائر البحر الإسباني هي أيضاً جزء منها، وجغرافية كل من هاتين الروايتين تحتوي على «مفاجآت» كتلك التي يتحدث عنها السيد بيزانت. أما بالنسبة لي (وبما أن الأمر يعود أخيراً إلى الذوق الفردي) فإن صورة تجربة الطفلة تتمتع بميزة السماح لي بالموافقة أو المعارضة لما يبسطه الفنان أمامي في خطوات متتالية، (وهذا ترف كبير أشبه بـ «المتعة الحسية» التي يتحدث عنها ناقد السيد بيزانت في «البول مول»). لقد كنت طفلاً في الواقع، إلا أنني لم أذهب للبحث عن كنز مدفون إلا افتراضاً، كما أنني اضطررت إلى الإجابة بالنفي عن أقوال مسيو جونكور بمحض المصادفة المجردة، إلا أنني أجبت بالإيجاب دائماً عندما صورت جورج إليوت ببراعة أشد المنطقة نفسها.

إن أكثر أجزاء محاضرة السيد بيزانت متعة هو أقصرها نصاً لسوء الحظ، وأعني بذلك إشارته السريعة إلى «الهدف الخلقي الواعي» للرواية. وهنا أيضاً لا يتضح لنا ما إذا كان يسجل حقيقة أو يضع قانوناً، ومن المؤسف أنه لم يتتبّع فكرته بالنسبة للنقطة الأخيرة. إن لهذا الفرع من الموضوع أهمية كبيرة، وكلمات السيد بيزانت القلائل تشير إلى اعتبارات بعيدة الآماد، ولا يمكن التخلص منها باستخفاف. ومن لم يتهيأ للسير في كل إنش من الطريق التي تقوده فيها هذه الاعتبارات، يكن قد بحث الرواية بحثاً سطحياً للغاية. ولهذا السبب حرصت في

مطلع هذه الملاحظات على إعلام القارئ أن أفكاري عن موضوع واسع كهذا لن تفي الموضوع حقه من البحث. وقد تركت كما ترك السيد بيزانت مسألة الأخلاق في الرواية إلى النهاية. وما إنْ بلغت هذه النهاية حتى وجدت أنني استنفدت ما لدي من مجال. إنها مشكلة تَحدق بها المصاعب، كما يشهد على ذلك ما يصادفنا في مدخل البحث من صعوبة تَرِدُ على شكل سؤال محدد. إن الغموض في بحث كهذا أمر خطير، فما هو معنى أخلاقك وهدفك الخلقي الواعي؟ ألا تحدد تعابيرك وتشرح كيف يمكن لصورة (والرواية عبارة عن صورة) أن تكون أخلاقية أو غير أخلاقية؟ إنك ترغب في تكوين صورة أخلاقية أو نحت تمثال أخلاقي، ألا تقول لنا كيف تشرع في عملك هذا؟ إننا نبحث في فن الرواية، ومشاكل الفن هي مشاكل تنفيذ (في أوسع معانيها)، أما مشاكل الأخلاق فهي أمر مخالف تماماً، أفلا ترينا كيف يسهل عليك مزجها؟ إن السيد بيزانت يجد هذه الأمور واضحة للغاية، وقد استنبط منها قانوناً مجسداً في الرواية الإنكليزية، قانوناً «مثيراً للإعجاب الحق وباعثاً كبيراً على التهنئة». وإنه لباعث كبير على التهنئة حقاً عندما تصبح مثل هذه المشاكل الشائكة ناعمة كالحرير. ويمكنني أن أضيف أنه كلما ازداد إصرار السيد بيزانت على عمق اهتمام الرواية الإنكليزية بهذه المشاكل الحساسة، بدا اكتشافه هذا لكثير من الناس اكتشافاً تافهاً. وعلى العكس من ذلك فإن الناس لابد أنهم قد ذهلوا للجبن الخلقي الذي يتصف به كاتب القصة الإنكليزي العادي، ثم إعراضه (أو إعراضها) عن مواجهة الصعوبات التي تحف بالبحث الواقعي من كل صوب. فكاتب القصة الإنكليزي يميل إلى الخجل الشديد (بينما يرسم له السيد بيزانت صورة جريئة). وتكون سمة عمله المميزة على الغالب صمتاً حذراً بالنسبة لمواضيع خاصة. هذا وفي الرواية الإنكليزية (وأقصد بها الرواية الأمريكية أيضاً) -أكثر من أي رواية أخرى- فرق تقليدي بين ما يعرفه الناس وما يتفقون على الاعتراف بمعرفته، وبين ما يرونه وما يتكلمون عنه، ثم بين ما يشعرون بأنه جزء من الحياة وما يسمحون به بأن يدخل في الأدب. وباختصار أقول: هناك فرق عظيم بين ما يتكلمونه في أحاديثهم وما يتكلمونه في مواضيعهم المطبوعة. إن جوهر الطاقة

الخلقية يكمن في استعراض الحقل بأكمله، ولذا سأعكس ملاحظة السيد بيزانت مباشرة وأقول إنَّ الرواية الإنكليزية تعاني من الحياء ولا تعاني من وجود الهدف. ولن أحاول التساؤل عن مدى الدرجة التي يصبح فيها الهدف في أثر فني مصدراً للانحلال، وأقل هذه الأهداف خطراً هو هدف إنتاج أثر كامل. أما بالنسبة لروايتنا فيمكنني القول -كما يبدو لي نهائياً- إن الرواية الإنكليزية المعاصرة موجهة إلى الشباب في المقام الأول، وهذا بحد ذاته يجعلنا نفترض أنها ستكون حيية نوعاً ما، فثمة أمور معينة متفق على عدم التطرق إليها بشكل عام، أو حتى مجرد ذكرها أمام الشباب. هذا حسن، إلا أن التخلي عن البحث ليس من أعراض العاطفة الخلقية. لذا يبدو لي أن هدف الرواية الإنكليزية «ذلك الشيء المثير للإعجاب الحقيقي والباعث الكبير على التهنئة» أمر سلبي.

هناك نقطة واحدة يقف فيها الشعور الخلقي والشعور الفني جنباً إلى جنب، وهي أن أعمق صفات الأثر الفني على ضوء الحقيقة الواضحة هي دائماً الصفة التي يتصف بها عقل المنتج، كما أن الرواية واللوحة أو التمثال تتمتع كلها بمقدار من الجمال والحق يتناسب مع حدة ذكاء المنتج. وإذا تكونت الرواية من العناصر المذكورة، فهذا برأيي هدف كاف لها. والعقل السطحي لا يمكن أن ينتج رواية جيدة. وهذا أمر بديهي كاف لأن يعطي الفنان القاص ما يحتاجه من الناحية الخلقية. وإذا اعتبر الطامح الشاب هذه الأمور بإخلاص، فإنها ستنير له كثيراً من غوامض الهدف. وهناك أمور مفيدة كثيرة يمكن إطلاعه عليها، إلا أنني أشرفت على نهاية المقال ولذا فإني سأمر على هذه النقاط مر الكرام.

إن الناقد الذي اقتبست فيما سبق من مقاله في «البول مول جازيت» يلفت النظر إلى خطر التعميم أثناء الحديث عن فن الرواية. إن الخطر الذي يفكر فيه، هو على الأصح، خطر التخصيص وليس التعميم، إذ إن هناك بعض الملاحظات الشاملة -إلى جانب تلك المتضمنة في محاضرة السيد بيزانت- صالحة لأن تُوَجَّه إلى الطالب البارع دون مخافة تضليله. وأحب أن أذكّره في بادئ الأمر بروعة

الشكل المفتوح لتجاربه، والذي يقدّم لناظره عدداً لا يحصى من الفرص وقليلاً من القيود. أما الفنون الأخرى، فتبدو بالمقارنة محصورة ومشوشة، كما أن الشروط المختلفة التي تمارس هذه الفنون وفقاً لها، هي شروط صارمة ومحدودة، ولكن الشرط الوحيد الذي يمكن قرنه بتأليف الرواية هو، كما قلت سابقاً، الإخلاص، وهذه الحرية هي ميزة رائعة. والدرس الأول الذي يجب أن يتلقاه القاص الشاب هو أن يتعلم كيف يكون جديراً بهذه الحرية. وأقول له« فها حقها من الاستمتاع بها، امتُلكها، استكشفها إلى أقصى غاية، انشرها ثم ابتهج بها، فالحياة بأجمعها ملكك، ولا تصغ للذين يودون حبسك في زوايا الحياة، والذين يخبرونك أن الفن يعيش هنا وهناك فقط، وصم آذانك عن هؤلاء الذين يرغبون في إقناعك: أن هذا الرسول السماوي يحلق بأجنحته خارج هذه الحياة كلياً ويتنفس هواء سامياً، ويعرض بوجهه عن حقائق الأمور. ففي تخطيط كاتب القصة مكان لكل انطباع في هذه الحياة، ولكل أسلوب في رؤيتها والشعور بها، وليس عليك سوى أن تتذكر أن مواهب متغايرة كمواهب الكسندر دوماس وجين أوستن وتشارلز ديكنز وجوستاف فلوبير، قد عملت في الحقل ذاته، وحصلت على أمجاد متناظرة. لا تشغل ذهنك بالتفكير في التفاؤل والتشاؤم. حاول أن تدرك لون الحياة نفسها. . إننا نشهد في فرنسا اليوم مجهوداً هائلاً (مجهود إميل زولا الذي لا يستطيع أي مستكشف لطاقة الرواية أن يشير إلى إنتاجه الجدي المتين دون احترام)، نشهد مجهوداً يتجاوز الحدود المألوفة، توهنه بعض الشيء روح تشاؤمية على نطاق ضيق. إن السيد زولا رائع، إلا أن القارئ الإنكليزي يعتبره جاهلاً. ويبدو له وكأنه يعمل في الظلام ولو كان لديه نور يعادل ما لديه من طاقة لكان لنتائجه قيمة لا تفوقها قيمة. أما بالنسبة للانحرافات الناتجة عن التفاؤل التافه، فالحقل (وخاصة بالنسبة للرواية الإنكليزية) منثور بذرات هشة من الزجاج المكسر. وإذا كان لابد من إيغالك في الاستنتاج فاجعل لهذه الأمور مذاق المعرفة الواسعة. وتذكر أن واجبك الأول هو أن تكون كاملاً بقدر المستطاع، وأن تنتج أثراً كاملاً. ولذا، كن سخياً لطيفاً ثم اجر وراء الغنيمة.

أندرو سيسل برادلي[1]

نظرية هيجل عن التراجيديا

منذ أن اهتم أرسطو بالتراجيديا وصوّر، كالعادة، خصائص موضوعه الرئيسية بقلم ثابت بسيط لم ينافسه فيه أحد فيما بعد، فإن الفيلسوف الوحيد الذي عالج الموضوع بطريقة مبتكرة ثاقبة هو هيجل. إني أود هنا إعطاء وصف مختصر لنظرية هيجل وإضافة بعض الملاحظات حولها، إلا أنني لا أستطيع من خلال وصف موجز أن أفي نظرية تملأ صفحات عديدة من كتاب «علم الجمال» حقها، وأن أنتزعها من صلاتها التي تربطها بفكرة المؤلف العامة عن الشعر وببقية فلسفته التي سأحاول عرضها بلغة أدبية عادية بقدر الإمكان. لذلك فإن تقدير هذه النظرية من خلال وصفي الموجز لن يكون سليماً أو عادلاً، وإنني لن أتورع، حرصاً على الوضوح، عن أن أحشر، دون سابق إنذار، ملاحظات مختلفة وإيضاحات ليس هيجل مسؤولاً عنها.

أما بالنسبة لبعض خصائص التراجيديا فسنكتفي بالتذكير بها بشكل موجز. والجزء الأعظم من طبيعة هذا الشكل من المسرحية الدرامية يشترك بصفاته مع سائر أشكال المسرحية، ولا ضرورة لذكر شيء منها. ومن المتفق عليه أيضاً وجود نوع من التصادم أو الصراع في جميع التراجيديات، صراع في الشعور وفي أساليب التفكير والرغبات والإرادة والأهداف، ثم صراع بين أشخاص مختلفين، أو صراع

---

(١) تتصل نظرية هيجل عن التراجيديا بفكرته عن عمل النفي négation في الكون، لذا فأي قول يتجاهل نظرياته عن الميتافيزيك وفلسفة الدين لا يتعدى أن يكون سرداً مجزأً لنظريته.

هؤلاء الأشخاص مع الظروف أو مع أنفسهم . ويمكن أن يوجد نوع واحد من هذا الصراع أو عدة أنواع منه أو الأنواع كلها ، حسب ما يقتضيه الحال . ومرة ثانية ربما نسلم جدلاً بأن التراجيديا هي قصة التعاسة أو العذاب ، ومن ثم فهي تثير مشاعر كالخوف والشفقة . وإذا اتبعنا الاستعمال الحديث لهذا الاصطلاح فيجب أن نضيف إلى ذلك أن قصة التعاسة هذه يجب أن تنتهي نهاية تعسة ، وبهذا نعني فعلاً أن الصراع يجب أن ينتهي بموت واحد أو أكثر من الشخصيات الرئيسية . إلا أن هذا الاستعمال لكلمة التراجيديا هو حديث نسبياً . وهو لا يدع لنا اسماً مناسباً لكثير من المسرحيات في كثير من اللغات ، المسرحيات التي تدور حول التعاسة دون أن تنتهي نهاية محزنة . أما هيجل فإنه يستعمل الكلمة بمعناها القديم الأكثر منطقية .

ولو تجاوزنا هذه الصفات المعروفة للتراجيديا ، فإننا قد نقترب أكثر من رأي هيجل الغريب إذا لاحظنا أنه يشدد بشكل خاص على خاصة واحدة منها . إن أوضح ما يفهمه كثير من الناس عن التراجيديا هو أنها قصة عذاب . أما هيجل فلا يكاد يتحدث عن ذلك . ويعود بعض السبب إلى وضوح هذه الصفة ، أما الجزء الأهم من السبب فيعود إلى أن النقطة الأساسية بالنسبة إليه ليست العذاب بحد ذاته بل سبب هذا العذاب ، ويُدْعَى العمل أو الصراع . فهو يقول إن العذاب ليس مفجعاً بذاته ، بل المفجع هو العذاب الناجم عن نوع معين من العمل . والشفقة مثل الخوف من الكارثة ليسا بالذات شفقة تراجيدية وخوفاً تراجيدياً ، بل إنهما ينجمان عن مشهد الصراع ثم ما يرافقه من عذاب . وهذا أمر لا يمس مشاعرنا فقط أو غريزة حب البقاء فينا ، بل يمس أعماق عقلنا أو روحنا(geist كلمة أود ترجمتها وترجمة الصفة منها بكلمة روح أو روحاني ، لأن كلمة عقل أو عقلاني في لغتنا تعبر عن أشياء فكرية محضة) .

أما السبب الذي يمس الصراع المفجع من أجله الروح فهو أنه هو ذاته صراع روحي . ويمكننا القول إنه صراع بين القوى التي تحكم عالم إرادة الإنسان

وعمله، أي «كيانه الخلقي». فالأسرة والدولة والرباط بين الأب والابن، والأخ والأخت، والزوج والزوجة، وبين المواطن والحاكم، وبين المواطن وأخيه المواطن، بما في ذلك الالتزامات والمشاعر المناسبة لهذه الارتباطات، ثم قوى الحب والشرف أو تكريس النفس لهدف عظيم، أو اهتمام مثالي بالدين أو العلم أو نوع ما من الخدمات الاجتماعية، تلك هي القوى التي يعرضها العمل التراجيدي. ولا يعرضها وحدها، بل برفقة أشياء أخرى أقل إيجابية وربما كانت شريرة. إلا أن الكفة ترجح بالقوى الأولى. وبما أن هذه القوى جميعاً تشكل كيان الإنسان، وهي مشتركة بين جميع البشر المتمدنين، ومعترف بها كقوى لها الحق في أن تتطلب ولاء الإنسان، لذلك فإن عرضها في التراجيديا ذو أهمية عميقة شاملة في الوقت نفسه، وهذه صفة ضرورية بالنسبة لأثر فني عظيم.

وفي كثير من الآثار الفنية والتماثيل واللوحات والقصص والأغاني، تظهر هذه القوى متوحدة يحوطها السلام أو متعاونة متناغمة. أما في التراجيديا فتظهر هذه القوى في حالة تصادم. إن طبيعة هذه القوى إلهية، وهي في الدين تتخذ شكل آلهة، ولكنها، كما نراها في محيط العمل التراجيدي، قد تركت مراحها في أولمبوس ودخلت في حيز إرادة الإنسان، وهي الآن تتصادم كأعداء. وإذا كان هذا المشهد سامياً فهو مخيف أيضاً. أما الحقيقة التراجيدية الجوهرية فهي الانقسام الذاتي والمعركة الداخلية التي تدور رحاها في كيان الإنسان الأخلاقي. وليست هي صراع خير مع شر، بقدر ما هي صراع خير مع خير. فقد تتقابل قوتان معزولة إحداهما عن الأخرى، ويكون لهما مطالب متناقضة. فالأسرة مثلاً تطلب كحق لها ما ترفض منحها إياه الدولة، كما يطالب الحب بما لا يبيحه الشرف. وكل من هذه القوى المتنافسة محقٌّ في دعواه. وهكذا فلمطلب كل منها مبرر على حد سواء، إلا أن حق كل منها يندفع وراء الخطأ، لأنه يتجاهل حق الجانب الآخر ويطالب بحكم مطلق، وهذا لا يخص كلاً منها على حدة، بل المجموع الذي يشكل هو جزءاً منه.

إن أحد الأسباب التي تفسر حدوث هذا الأمر يعود إلى طبيعة الشخصيات التي تتمثل هذه المطالب من خلالها، إنها طبيعة بطل التراجيديا وعظمته وقدره في آن واحد ألا يعرف الإحجام أو فتور الهمة، وأن يتقمص القوة التي تحركه تقمصاً كلياً دون الاعتراف بوجود أي مبرر لقوة أخرى. ومهما تكن حياته الداخلية، وكذلك شخصيته، متنوعة غنية فإنها تتركز في الصراع على نقطة واحدة بالذات. فأنتيجونا هي تصميم على أداء واجبها تجاه أخيها الميت، وروميو ليس ابناً أو مواطناً بالإضافة إلى كونه عاشقاً، بل هو مجرد عاشق، وعشقه هذا هو كيانه بأجمعه.

أما الغاية من هذا الصراع المفجع فهي رفض كلا المطلبين المتطرفين، وليس هذا من عمل المصادفة أو القدر الأعمى بل إنه عمل الكيان الخلقي ذاته، مؤكداً صفته المطلقة ضد المطالب المتطرفة لقواه الخاصة. وبهذا المعنى، وبسبب انبثاقه عن حق مطلق يلغي جميع المطالب التي تعتمد على حق مدفوع نحو طريق معوج، يمكن أن نطلق عليه اسم «العدل الخالد». وفي بعض الأحيان ينتهي الصراع بهدوء وتختتم التراجيديا بحل ما. ففي يومينيدس يظهر الحل مثلاً على شكل كائن إلهي، وبعد إحداث شيء من التعديل، توفق هذه الوحدة الروحية بين مطالب القوى المتصارعة. أما في فيلوكتيتس فيضطر أحد المتخاصمين إلى النزول عن إرادته والتخفيف من مطالبه طوعاً لمشيئة الوحدة الروحية. ومرة ثانية تجدنا أمام حل أجمل في (أوديب في كولون) إذ إن البطل نفسه - نتيجة لفرضه العقاب على نفسه وتطهيره لداخله - يوفق بين نفسه وبين العدل السامي فيعاد إلى حظيرته. وفي بعض الأحيان يبلغ الصراع حداً متطرفاً ويستدعي إنكار المطالب المطلقة موت واحد أو أكثر من الأشخاص المعنيين، فتحدث عندها كارثة وتبدو القوة المطلقة قوة مدمرة. إلا أن هيجل - حتى في نهاية كهذه - يصر على وجود نوع من التوفيق، إذ ليس ما أُنكِرَ هو القوة العادلة التي تقمصها المتصارعون أنفسهم بل بالعكس، لقد

بقيت هذه ثابتة مؤكدة بالإضافة إلى الأشياء التي تهم وحدها المتصارعين. أما ما أُنكِر فهو الإثبات المطلق الخاطئ لهذا الحق.

هذا هو مجمل رأي هيجل الأساسي. ويمكن إيضاحه بتفصيل أشد، وذلك بذكر مثلين آخرين أثيرين لديه مقتبسين من أسخلوس وسوفوكليس. لقد قتلت كلاتيمنسترا زوجها وملكها أجاممنون، واضطر أوريستيز ابنهما، مدفوعاً بواجبه تجاه أبيه، أن ينتقم له. ويأمره أبولو أن يفعل ذلك. ولكن قتل الأم إثم يرتكبه الابن تجاه والدته. وهكذا ينقسم الكيان الروحي على نفسه، فالرباط المقدس بين الأب والابن يتطلب ما يمنعه الرباط المقدس بين الابن والأم، ولذلك، وبعد أن قام أوريستيز بالجريمة، لاحقته آلهات الانتقام لأمه المقتولة، راغبة بافتراسه. ويرفع أمره إلى أبولو الذي يقاوم مطالب آلهات الانتقام، ثم يتوصل إلى حل لا تصحبه كارثة، فيعرض الأمر على أثينا إلهة الحكمة التي تشكل محكمة في ـ أثينا ـ مؤلفة من قضاة عادلين. أما أصوات هذه المحكمة فتنقسم إلى نصفين متساويين. وبناء على ذلك فإن الآلهة أثينا تعطي صوتها لأوريستيز، بينما تخمد ثورة آلهات الانتقام، إثر وعدهن بمجد خالد في أثينا.

ومن ناحية أخرى، فالحل في أنتيجونا، التي هي بالنسبة لهيجل المثل الكامل للتراجيديا، حل سلبي. فقد هاجم أخو أنتيجونا مسقط رأسه بجيش من المرتزقة الغرباء، وهو مزمع على تدميره، إلا أنه قتل في المعركة. وأصدر كريون حاكم المدينة قراراً يمنع بموجبه دفن الجثة منعاً باتاً، وإلا حكم على المخالف بالموت. وهو بفعلته هذه لا يهين رجلاً ميتاً فحسب، بل ينتهك حقوق الآلهة نحو الميت. وتعصي أنتيجونا المرسوم دون تردد، ويصر كريون على تنفيذ العقوبة غير عابئ باحتجاج ابنه خطيب أنتيجونا. ويذعن كريون لتحذير العراف تيريسياس، ولكن بعد فوات الأوان. فأنتيجونا المسجونة في غرفة صخرية، بقصد تجويعها، تستبق موتها، ويحذو خطيبها حذوها، وترفض أمه العيش بعده. وهكذا تفقد أنتجونا

حياتها بسبب وقوفها المطلق مع الأسرة ضد الدولة. أما كريون فقد انتهك قداسة الأسرة، فرأى مقابل ذلك بيته حطاماً. إلا أن الكاتب في هذه الكارثة يعترف بحق الأسرة وحق الدولة على السواء، أما الذي ينكره فهو الصفة المطلقة لمطلب كل من هذين.

أما خطر إيضاحات كهذه فيكمن في أنها تحول الانتباه عن المبدأ المراد توضيحه إلى مشاكل تتعلق بتفسير آثار فنية، وهذا ما سيحدث الآن. إلا أنني لا أريد أن أبحث في هذه المشاكل التي لا تؤثر على مبدأ هيجل. وقبل أن أستمر في البحث، أريد أن أزيل بعضاً من سوء الفهم الذي يتردى فيه كثير من النقد الذي يتعرض لأبحاث هيجل في اليومينيدس وأنتيجونا. أما الاعتراض الرئيسي فيمكن عرضه كما يلي: يتحدث هيجل عن قوى أو حقوق لها مبررات متساوية، إلا أن أسخلوس لم يقصد أبداً أن كلاً من أوريستيز وآلهات الانتقام لهما مبرر متساو، إذ إن أوريستيز قد بُرِّئ. وكذلك لم يقصد سوفوكليس أن أنتيجونا وكريون كانا محقين على حد سواء. وكيف يكون قتل أوريستيز لأمه، أو عدم قتلها، واجبين متساويين في ضرورتهما؟ إلا أنه من المهم أن نلاحظ في المقام الأول أن هيجل لا يبحث على الإطلاق فيما ندعوه عامة بالصفة الأخلاقية للأفعال أو الأشخاص المعنيين، أو بمعنى أبسط ماذا كان واجبهم أن يفعلوا.

وفي المقام الثاني سنبحث فيما يعنيه عندما يتكلم عن القوى «ذات المبررات المتساوية»، وكذلك ـ كما يقول في بعض الأحيان ـ فيما إذا كان لهذه القوى في حد ذاتها مبررات. فالأسرة والدولة، الرباط بين الأب والابن وبين الأم والابن ثم رباط المواطنة، كل هذه قوى تستدعي ولاء الإنسان بشكل مشروع وعلى حد سواء، ومن المفجع أن تتضمن مراعاة واحدة منها انتهاك حرمة الأخرى.

هذه هي افتراضات هيجل ولا شك في صحتها. إنها لا تتأثر بوجود عمل في هذه الظروف يجمع بين مراعاة الأمر الواحد ثم انتهاك حرمة الأمر الآخر. ويكون

نتيجته صحيحة أخلاقياً. كما لا تتأثر أيضاً حين يكون عمل أنتيجونا صحيحاً خلقياً أو عمل كريون خطأ من وجهة أخلاقية، ويكفي لمبدأ هيجل أن يكون هذا الانتهاك قد حصل، وأن نكون قد شعرنا بثقله، ونحن نشعر به تماماً. وربما نوافق على فعلة أنتيجونا أو أوريستيز، ولكن بالرغم من موافقتنا هذه، فنحن نشعر أن عصيان القانون أو قتل الأم ليسا بالأمر الهين. وكذلك يمكننا القول بأن في دعوى آلهات الانتقام وكريون كثيراً من الحق، وإن تأثير التراجيديا يعتمد على هذه الحقائق. وإذا اعترض معترض للمرة الثانية بأن الصراع الموجود في أنتيجونا ليس بين الأسرة والدولة، بل بين القانون الإلهي والبشري، فقد يمس هذا الاعتراض، إذا كان سليماً، تفسيرات هيجل دون أن يؤثر على مبدئه، إلا بالنسبة لهؤلاء الذين لا يعترفون بالتزامات نحو القانون البشري، ولا ضرورة للقول بأن سوفوكليس لم يكن بينهم. ومن ناحية أخرى فأنا أرى أنه من المؤسف أن يستعمل هيجل كلمات مثل «حق، مبرر، عدل». إنها لا تضلل القراء المطلعين على كتاباته، إلا أنها توحي لغير المطلع أن يربطها بالقانون الجنائي أو بأحكامنا الأخلاقية العامة، أو ربما بنظرية «العدل الشعري»، وهذه كلها خارجة على الموضوع في بحث عن التراجيديا.

وبعد أن حدد هيجل بشكل موجز فكرة التراجيديا ومبدأها، شرع في سرد بعض الفروق بين الآثار القديمة والحديثة. وفي هذا الوقت المحدد يحسن بنا أن نحصر أنفسنا في مختارات من ملاحظاته عن الآثار الحديثة. عندما يتكلم هيجل عن التراجيديا القديمة لا يكاد يذكر يوروبيدس مقارناً، إذ إنه يرى بعضاً من الحداثة في آثاره. أما وجهة نظره الرئيسية بالنسبة لأسخيلوس وسوفوكليس، فقد ظهرت في الإيضاحات التي أدلينا بها عن المبدأ العام. كذلك سأكتفي بأن أضيف، على سبيل المقدمة، أن الصفحات التي سألخصها تترك في نفس الإنسان انطباعاً، سواء كان هذا الانطباع مصيباً أم خاطئاً، بأن المبدأ يتحقق في أحسن التراجيديات الكلاسيكية على شكل أوفى منه في الآثار الحديثة. أما السؤال فيما إذا كان هذا رأيه المقصود، فسيحبسنا عن بحث أمور أثقل وزناً.

يتناول هيجل أولاً الحالات التي تشابه فيها التراجيديا الحديثة التراجيديا القديمة، في بحثها في الصراع الناتج عن السعي وراء غايات، يمكن أن ندعوها مادية أو موضوعية، وليست شخصية محضة. ونشير في هذا المجال إلى أن التراجيديا الحديثة تظهر تنوعاً أكبر، فهي مثلاً تختار مواضيعها من النزاع بين سلالات ملكية، أو بين متنافسين على العرش، أو بين الملوك والنبلاء، أو بين الدولة والكنيسة. فكولدرون يظهر الصراع بين الحب والشرف كقوى تفرض التزامات معينة. وشيلر في آثاره الأولى يجعل شخصياته تدافع عن حقوق الطبيعة ضد العرف، أو عن حرية الفكر ضد الأمور المكتسبة مع الزمن، وهي حقوق عالمية في جوهرها. كما يهدف والنشتاين إلى الوحدة والسلام في ألمانيا. أما كارل مور فيهاجم تنظيم المجتمع بكامله. وفاوست يسعى ليتحد مع المطلق بفكره وعمله. وفي هذه الحالات تكون الغاية أكثر من أمر شخصي. إنها تمثل قوة تتطلب ولاء الفرد، إلا أنها ـ من ناحية أخرى ـ لا تمثل دائماً بشكل عام نظاماً أخلاقياً عظيماً أو رباطاً كرباط الأسرة أو الدولة. لقد انتقلنا إلى عالم أوسع.

وأما ما يلاحظه ثانياً بالنسبة للتراجيديا الحديثة، فهو أنه في القسم الأكبر من الأمثلة لا تظهر مثل هذه الاهتمامات العامة أو العالمية على الإطلاق. وإذا ما ظهرت فهي لا تعدو كونها خلفية للموضوع الحقيقي، فالموضوع الحقيقي شخصي - وكذلك الغاية أو الانفعال الدافع ثم الصراع الناتج هي أمور شخصية ـ إنه الأشخاص المعنيون بصراعهم وقدرهم. وهذه الأهمية المعطاة للذاتية هي العلامة المميزة للشعور الحديث، وكذلك للفن الحديث. ومثل هذه التراجيديات تحمل هذا الطابع. ويمكن على الأقل توضيح جزء مما يعنيه هيجل بهذا. إننا مهتمون بشخصية أوريستيز أو أنتيجونا، ولكننا مهتمون بها بشكل خاص، كما تبدو من جانب واحد، حينما تتقمص علاقة أخلاقية معينة. واهتمامنا بهذه الشخصية هو أمر غير منفصل عن اهتمامنا بالقوة التي تمثلها أو غير متميز عنه. وهذا لا ينطبق على هملت

الذي يماثل وضعه وضع أوريستيز إلى حد بعيد. والذي يستغرق انتباهنا هو شخصية هملت بكاملها في صراعها مع قوة روحية معارضة، بل مع الظروف ثم مع الصعوبات في طبيعته الخاصة. ولا يمكن لأحد أن يصف عطيل بأنه ممثل لعلاقة أسرية أخلاقية، ومهما كان انفعاله نبيلاً فإنه شخصي. وكذلك عشق روميو، لا يقصد منه أن يكون عالمياً أو حقاً من حقوق الإنسان، كحرية الفكر عند بوذا مثلاً، وحقه - إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير على الإطلاق - هو حق روميو.

تعتمد سمات التراجيديا الحديثة على هذه السمة الخاصة. وعلى سبيل المثال، فإن تنوع الموضوع الذي أشرنا إليه سابقاً يعتمد عليها. وعندما نعلق أهمية كبيرة على الشخصية، فإن أي اصطدام خطير يقع فيه شخص بارز يصلح أن يكون مادة للتراجيديا. وطبيعي أن يصبح تصوير الشخصيات أنضج وأكثر عمقاً، إلا في الدراما التي هي مجرد محاكاة للقديم. فالشخصيات في التراجيديا اليونانية أبعد من أن تكون نماذج معينة أو مجردات مجسدة كما تميل شخصيات التراجيديا الفرنسية الكلاسيكية لأن تكون. والشخصيات اليونانية تمثل أفراداً حقيقيين، إلا أنهم مع ذلك، بالقياس، بسطاء قريبون إلى الأفهام. ولا نلمس فيهم التعقيد الذي نجده في شخصيات شكسبير، فشخصيات شكسبير تمثل نفسها فقط وإلى حد كبير. أما الافتقار إلى الأهمية الممنوحة للشخصيات اليونانية نتيجة تقمصها قوة أخلاقية، فيستعاض عنه عند شكسبير بحذق غريب في تصوير هذه الشخصيات، وكذلك بحيازتها لسحر خاص أو رفعة أسرة. وأخيراً، فإن الاهتمام بالشخصية يلقي ضوءاً على الحرية التي تتمتع بها التراجيديا الحديثة في تقديم شخصيات شريرة، فمفيستوفيلس حديث كفاوست، وانفعال ريتشارد أو مكبث ليس مجرد انفعال شخصي كانفعال عطيل؛ إنه انفعال أناني فوضوي يؤدي إلى جرائم ترتكب رغم شعورنا بفداحتها. وبالنسبة للعقل الحديث، فإن توفر العظمة في الشخصية مبرر كاف لظهورها في دور البطولة. إن مخلوقات منذرة بالشؤم أمثال إياجو وجونرل،

ليست أبطال تراجيديا حديثة. إلا أنه لا يسمح بوجودها في التراجيديا اليونانية على الإطلاق على حد قول هيجل. أما إذا اعترض معترض على هذا القول، بذكر كلايتمنسترا نظيرة للسيدة مكبث، فيجيب هيجل بأنه لم يكن للسيدة مكبث أدنى مبرر للشكوى من دنكان، بينما نذكر طوال الوقت أثناء قراءتنا لأجاممنون أن زوج كلايتمنسترا قد ضحى بابنتهما. ويمكن أن يضيف هيجل أن كلايتمنسترا هي بحد ذاتها مثال على ضرورة الزيادة في تعقيد التصوير، وإضفاء شيء من الجلال على إرادة الشر في المواضع التي تثير فيها إحدى الشخصيات الرئيسية الكراهية أو الرعب.

يبقى أن نقارن بين التراجيديا القديمة والحديثة بالنسبة لنتيجة هذا الصراع. وقد رأينا سابقاً أن هيجل يعزو هذه النتيجة إلى الكيان الأخلاقي أو العدالة الخالدة، وبهذا يعلل وجود نوع من التوفيق الذي نشعر به حتى ولو كانت النهاية كارثة. أما في كارثة التراجيديا الحديثة فإنه يقول: إننا نشعر بوجود عدالة خاصة في بعض الأحيان. ولكنها حتى في هذه الأحوال تختلف عن العدالة القديمة، فهي في بعض الحالات أكثر تجرداً، أي أنه بالرغم من أن الغاية التي يهدف إليها البطل ليست ذاتية محضة، إلا أنها تظهر بمظهر الغاية الشخصية أكثر من أن تكون غاية عادلة يشوبها التجزؤ. ولذلك تبدو الكارثة كردة فعل ناتجة عن مجرد انقلاب العام على الخاص المبالغ في تأكيد ذاته، بدل صدورها عن وحدة خلقية كاملة غير مجزأة[1].

وفي حالات أخرى، عندما يهاجم البطل (ريتشارد أو مكبث) قوة خلقية بشكل صريح، ثم ينغمس في الشر، نشعر أنه يواجه العدالة وينال ما يستحقه. وحينذاك تكون هذه العدالة أشد بروداً وأكثر تضلعاً في القانون الجنائي مما كانت عليه التراجيديا القديمة. ولذلك، فإن الشعور بالتسوية شعور غير كامل، حتى في

---

(١) يعتمد هذا التفسير للمجرد عند هيجل على الحدس وعدم اليقين.

الأحوال التي يبدو فيها الحديث مشابهاً للقديم في نتيجته. ونتيجة لهذا السبب، وكذلك نتيجة لتركيز اهتمامنا على الفردية، فإننا نرغب في أن نرى في الفرد نوعاً من التسوية مع القدر. ويعتمد تجلي هذه الإرادة في شكل من الأشكال على القصة وشخصية البطل. ويمكن أن نظهر هذه الإرادة في قالب ديني، كشعور البطل بأنه يستبدل بكيانه الأرضي سعادة لا تتحطم، أو في اعترافه بعدالة انهياره، أو حين يرينا على الأقل أنه لا يزال يحتفظ بحريته ومناعة عزيمته في وجه القوى التي تسحقه حتى الموت. إلا أنه ـ كما يقول هيجل ـ يظل عدد كبير من التراجيديات الحديثة لا نستطيع أن نعزو فيه الكارثة إلى أي نوع من العدالة، بل إلى ظروف تعسة وأحداث خارجية. وعند ذلك نستطيع أن نشعر فقط أن ذلك الفرد الذي تعترض غاياته الشخصية المحضة ظروف وصدف معينة، يدفع الجزاء الذي ينتظره في مشهد طارئ ختامي. أما شعورنا نحو أمر كهذا فلا يتعدى الحزن، أما إذا كان البطل نبيل الروح فانطباعنا يتحول إلى شعور بوجود ضرورة خارجية مخيفة. ويمكن تجنب هذا الانطباع في حالة واحدة، وذلك عندما تصور الظروف والحوادث بشكل يشعرنا بتوافقها مع شيء في داخل البطل نفسه، بحيث لا يكون دماره نتيجة لقوة خارجية محضة. وهذا حال هملت إذ تضيق روحه بـ «ضفاف الزمن الضحلة»، والموت الذي يبدو وكأنه يداهمه بمحض المصادفة، ينبع من ذاته في الوقت نفسه. وكذلك نشعر في روميو وجوليت أن وردة حب جميل كهذا أرق من أن تزهر في واد تعصف به الرياح وهو مسقط رأسها. إلا أن هذا الشعور بالتوفيق هو شعور أليم وغبطة ممزوجة بالحزن[1]، أما إذا كانت الحالة التي تصورها المسرحية الدرامية من نوع نشعر أن نتيجته تعتمد بكل بساطة على الاتجاه الذي يختاره الكاتب المسرحي لمجرى حوادثه، فلنا حينذاك أكبر مبرر لتفضيل نهاية سعيدة. ولا يفهم من الملاحظة

---

(١) لا يتضح تماماً ما يقصده هيجل في هذه الفقرات بالذات، و«الغبطة» تأتي من الشعور بعظمة أو جمال أشخاص الرواية.

الأخيرة هذه، أو بالأحرى من هذه الصفحات التي لا تفيها حقها من التمثيل، أن هيجل ينتقد شكسبير؛ إنه فقط يعارض المسرحيات الدرامية المرتكزة على القدر التي ظهرت في عصره، وكذلك ينتقد الانغماس الشائع في الكآبة العاطفية. وبالرغم من تأكيده على وظيفة العمل السلبي الرئيسية في هذا الكون، إلا أن قوة الروح الإيجابية، حتى في أعمق انقسام لها، كانت بالنسبة إليه أشد الحقائق عمقاً وأكثر المواضيع إلهاماً. ويمكننا أن نلمس ذلك حتى في تأويلاته لشكسبير، فقد تذوق تصوير شكسبير لأشكال الشر المتطرفة. ولكنه، حتى إذا كان قد اقتنع تماماً بمبرر لوجودها، فقد اتجه تفضيله الشخصي اتجاهاً آخر. وبالرغم من أنني لا أشك في أنه يعتبر هملت أعظم من «أفيجينيا»، إلا أنني أكاد أكون واثقاً من أن حبه لمسرحية جوته يفوق حبه للأخرى.

لا شك في أن جميع من فكروا بهذا الموضوع سيوافقونني على أن هذه الأفكار التي حاولت وصفها باختصار مهمة قيمة، إلا أنها تثير كثيراً من الأسئلة. ففي كلا البحثين عن التراجيديا بشكل عام، ثم عن الفوارق بين الحديث منها والقديم، نجد بعض الأقوال التي نسلم بها وبعض الحذف الذي نأسف له، كما أنه لن ينجو من المعارضة تفسير واحد يعطيه هيجل عن مسرحيات معينة. غير أنه يتعذر علي البحث إلا في نقاط قليلة، وأنا إلى ذلك جد مدين للأفكار الرئيسية مما يجعلني أميل إلى تأكيد صحتها أكثر من نقد أخطائها. وربما كان أفضل طريق لإبراز آراء هيجل هو محاولة إضافة بعض المعلومات ثم تعديل بعضها الاخر، وسأبدأ بمحاولة الإضافة هذه.

يبدو أن هيجل مصيب في التأكيد على العمل والصراع في التراجيديا أكثر من تأكيده على العذاب وسوء الحظ. فالعذاب، أو سوء الحظ بحد ذاته، والعذاب الذي لا يصدر جزء كبير منه عن عمل بشري، أو إلى حد ما عن المعذَّب شخصياً، لا يمكن أن تعتبره مفجعاً مهما كان مثيراً للشفقة أو للرعب. إلا أن وجود علاقة

كامنة بين العذاب والعوامل البشرية كفيل بأن يحول سوء الحظ، والانحدار من الرخاء إلى الشقاء، وما يرافقه من عذاب، إلى حدث مفجع. وذلك يشكل جزءاً كبيراً من كثير من التراجيديات، كما تأخذ الشفقة النصيب الأوفى من الشعور بالمأساة. أما هيجل ـ على ما أعتقد ـ فإنه لا يكترث بهذا الأمر. وعدم التفاته لهذا الأمر يبعد أنظارنا عن شيء هام، لو عرفه لأقر بأهميته، وأقصد الطريقة التي يحتمل فيها العذاب.

والعذاب الجسماني ـ كمثال متطرف ـ شيء، وفيلوكتيتس الذي يحتمل هذا العذاب شيء آخر. والاحتمال النبيل للألم الذي يصدع الفؤاد هو مصدر أفضل ما تمنحه إيانا التراجيديا.

ثم هناك نوع خاص من سوء الحظ لا تسببه أداة بشرية، ويمكن أن يؤثر علينا دون شك بطريقة مفجعة، أعني به ذلك النوع الذي يوحي بفكرة القدر. إن التراجيديات التي تمثل الإنسان مجرد لعبة في يد القدر الأعمى أو الحاقد، أو في يد المصادفات، ليست عميقة الغور أبداً. وإنه ليسرنا أن نرى ماترلنك ـ ذا النبوغ الحقيقي- يرتفع فوق هذه الأفكار. إلا أنه حيث توجد عوامل التراجيديا التي يؤكد عليها هيجل، نجد أن عنصراً أصيلاً من هذه المسرحيات يتكون من تصورنا وجود قدر فيما ندعوه بمصادفة، من تصورنا أن شخصية البطل غير العادية وجرأته الخارقة ليست هي المسؤولة عن سوء حظه فحسب، بل إن ذلك يعود أيضاً إلى قدر عنيف غاشم. نجد ذلك مثلاً في «أوديب ملكاً»، وحتى في مسرحيات شكسبير الدرامية التي هي توضيح للقول المأثور: «الشخصية هي القدر». ويؤيد قولنا هذا إشارة هيجل إلى الأهمية البارزة للمصادفات في موضوع هملت. ولو كانت شخصية عطيل مخالفة لما هي عليه لما وقع فريسة لإياجو، إلا أنه قدر عجيب ذلك الذي يجعله رفيقاً للشخص الوحيد في العالم الذي يمتلك القدرة والجرأة والخسة الكافية لإيقاعه في الشرك. وكذلك تلعب المصادفات دورها في رواية أنتيجونا نفسها،

وفي كارثتها أيضاً. فمن الصعب إن نقول أن شخصيتي كريون وأنتيجونا هما المسؤولتان عن عدم رضوخ أحدهما إلا بعد فوات أوان إنقاذ الآخر. ويمكننا أن نقول الآن بحق أن جميع ما سرده هيجل عن القوة النهائية في التراجيديا ما هو إلا تبرير لفكرة القدر، إلا أن ملاحظاته عن هذه الناحية المعينة من القدر ليست كافية أو مرضية.

أما إصراره على ضرورة وجود عامل للتوفيق في كارثة التراجيديا، ثم ملاحظاته عن مختلف الأشكال التي تتخذها هذه الكارثة، فلهما قيمة كبيرة. ثم هناك نتيجة واحدة لإغفاله الأمر الذي ذكرناه منذ لحظة، وهو المبالغة في إعلاء قيمة عامل التوفيق في بعض الأحيان، أو في الاستهانة به في أحيان أخرى. فهو حينما يتكلم عن نوع التراجيديا التي تنال استحسانه أكثر من غيرها، يوحي كلامه بأن شعورنا بنهاية الصراع يكون، أو يجب أن يكون، لوناً من الرضى والاقتناع التام. وليس هذا ما يحدث ولا يمكن أن يحدث، فلو غضضنا الطرف عن العذاب والموت الذي شاهدناه فإن مجرد وجود الصراع، حتى ولو شعرنا بالتأكيد على قوة خلقية سامية في نهايته، يبقى حقيقة مؤلمة وغير مفهومة إلى حد بعيد. إذ إنه حتى إذا قيل إننا نشاهد كيفية نشوء هذا الصراع بين القوى الروحية، فإن في باطننا شيئاً يصرخ ضده. وحتى الإدراك، أو الاعتقاد بوجوب الإساءة، لن ينجح في إزالة شعورنا بقسوة هذه الضرورة، أو ألمنا لعذاب المذنب والبريء. بل إن هذا الشعور وهذا الألم، كما قد يظن الإنسان، لن يزولا حتى لو أدركنا تماماً أن الصراع والكارثة هما بحكم الضرورة المعقولة المرتبطة بهدف الوجود الخالد الإلهي. إلا أن السبب الرئيسي للمبالغة في لغة هيجل ـ كما هو الحال بالنسبة لأخطائه الأخرى ـ يعود إلى أسلوبه في المحاضرة، مع أن جزءاً من الأسباب يعود إلى حماسته للأمور الإيجابية في هذه الحياة. ولي أن أضيف أن هيجل يبين بوضوح في كتاب «فلسفة الدين» أنه حتى في حل تراجيديات مثل «أنتيجونا» يبقى هناك شيء لا يمكن إدراك ماهيته أو حله.

ومن ناحية أخرى، فإن معالجته لناحية التوفيق في التراجيديا الحديثة غير كافية من وجوه مختلفة، سأذكر واحداً منها فقط. إنه لا يلاحظ أن الألم، في نهاية كثير من التراجيديات، لا يخالطه شعور الإذعان والتسليم فقط، بل يمازجه شيء من التهلل والاعتزاز. ألا يوجد مثل هذا الشعور في خاتمة هملت وعطيل ثم الملك لير؟ألا يحدث هذا بالرغم من أن النهاية في الحالتين الأخيرتين تمس الحدود المشروعة للأشجان؟ويلوح أن هذا الاعتزاز مقترن بشعورنا بأن البطل يبدو في أوج عظمته ونبله في لحظة موته الذي هو خاتمة إخفاقه. ويمتزج شعورنا بالأسى بموجة من الإعجاب الجارف وهالة من عظمة الروح. وبذلك يكون هجوم الموت أبعد من أن يمزق هذه المشاعر، بل إنه لا يمسها، ولكنه ينسجم معها انسجاماً كلياً. وإذا قيل في مثل هذه المسرحيات الدرامية إن القوة النهائية ليست مجرد قدر طاغ بل هي قوة روحية، فحينذاك نشعر أيضاً أن البطل لم يدن من هذه القوة أكثر مما دنا في لحظة موته.

أما النقص الأخير الذي أود ملاحظته في نظرية هيجل، فهو أنه يقلل من شأن ما يمكن أن ندعوه، بشكل غير دقيق، بالشر الأخلاقي في المسرحية، أكثر مما ندعوه بخلل. فالدور الذي يلعبه الشر يختلف اختلافاً عظيماً بين حالة وأخرى، ولكنه لا يغيب حتى في التراجيديات المفضلة لدى هيجل. وإذا لم يتجل الشر في الصراع الأساسي، فإنه يظهر في مسببه والباعث عليه. وحين نقول إن لإياغو ومكبث أهدافاً شريرة لا يسعنا أن نقول أن فعلة أوريستيز، أو انتقام آلهات الانتقام، أو خرق أنتيجونا للمرسوم، أو حتى إصرار كريون على عقابها، هي أفعال نابعة من شر في باطن هؤلاء الأشخاص. إلا أن الموقف الذي يضطر أوريستيز وأنتيجونا لمعالجته، والذي يشكل التراجيديا بأجمعه، ما هو إلا نتيجة عمل آثم هو مصرع أجاممنون، ثم محاولة بولينيكس تدمير مسقط رأسه. وإذا حاولنا في الحقيقة قصر لقب تراجيديا على المسرحيات المنتهية بكارثة، فسنجد أنه

من الصعوبة ايجاد اسم لتراجيديات عظيمة قديمة أو حديثة لا يشكل الشر فيها جزءاً بارزاً بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. كما أن وجود الشر له علاقة هامة بالأثر الذي تحدثه الكارثة. وهو يزيد من جانب واحد من عمق شعورنا بالرهبة الأليمة. والسبب المؤدي إلى تصادم قوى روحية إيجابية هو مشكلة صعبة للغاية، أما السبب في توليد شر عنيف وغواية شديدة فهو، بالإضافة إلى ما سبق، مشكلة أقسى وأشد ايلاماً. إلا أن عامل التوفيق في الكارثة من ناحية أخرى يزداد قوة بمعرفتنا الدور الذي يلعبه الشر في إحداث هذا التوفيق، إذ إن شعورنا بأن القوة النهائية لا تحتمل وجود شر كهذا، يتضمن الشعور بأن هذه القوة ترتبط بالخير أكثر منها بالشر. وإذا نبذت هذه القوة النهائية الادعاءات المتطرفة لأجزائها المنفردة، فإن من يثير فيها رد فعل أعنف من غيره ينبغي أن يكون أكثر مغايرة لطبيعتها. ويُستدعى هذا الشعور بقوة في تراجيديات شكسبير، وفي كثير من المسرحيات اليونانية الدرامية، حيث يستشهد بما يذكرنا باستمرار بأن سبب الكوارث هو آلهة الشر التي لا تنام، والتي تلاحق إثماً انحدر من السلف. وإذا لم يناقش أرسطو أفكاراً كهذه في بعض الأجزاء الضائعة من «فنّ الشعر»، فإنه يكون قد أخفق في تقديم تعليل كامل للتراجيديا اليونانية.

وأخيراً أصل إلى بحث موضوع مهم جداً بالنسبة لي. إن ما أعتبره الفكرة الأساسية في نظرية هيجل يمس جوهر التراجيديا، ولن أؤكد أن بيانه عنها أخفق في احتواء جميع الأمثلة، إذ إنه لا يذكر لنا ـ كما قيل إنه يفعل ـ إن التراجيديا تصور فقط الصراع بين قوى أخلاقية كالأسرة والدولة، بل يضيف إلى ذلك عوامل أخرى كثيرة كالحب والشرف، وكذلك أهدافاً عامة مختلفة. ويمكن أن نؤكد أنه ذكر في بيانه العام تلك الحالات العديدة التي لا تتصادم فيها، حسب رأيه، الأهداف الشاملة أو المادية، بل تتركز فيها الأهمية على «الشخصيات». إلا أننا لا نشعر بالقناعة عندما نبحث بشكل أوسع هذه الحالات التي تتميز في رأي هيجل

بحداثتها، فهي تبدو كانحرافات عن الصور القديمة الأكثر مثالية، إذ كيف تدعي شخصية تمثل ذاتها فقط الأهمية التي تدعيها شخصية تمثل شيئاً شاملاً جامعاً؟ وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه الشخصيات توصف في بعض الأحيان بطريقة تبدو للقارئ، وخصوصاً قارئ شكسبير، ناقصة مضللة. لذلك فأنا أفضل إعادة ذكر مبدأ هيجل العام الذي سينطبق على كل من التراجيديا القديمة والحديثة بشكل واضح، دون إثارة مشاكل عقيمة حول الميزات المتناظرة لكل منهما.

إذا أغفلنا كل إشارة إلى القوى والاهتمامات الأخلاقية أو المادية فما الذي يتبقى لنا؟ يبقى لنا فكرة أشد عموماً ـ ولنستعمل مرة ثانية عبارة ليست من وضع هيجل ـ هي أن التراجيديا تصور انقساماً ذاتياً أو دماراً روحياً أو انقساماً في الروح يشمل صراعاً ثم دماراً. ويتضمن هذا القول وجود قيمة روحية في كل من الطرفين المتصارعين، ويمكن أن نعبر عن هذه الفكرة نفسها بكلمات غير كلمات هيجل بالقول: إن صراع التراجيديا ليس مجرد صراع الخير مع الشر، بل هو أيضاً ـ وبشكل أهم ـ صراع الخير مع الخير. ونتيجة لقولنا هذا علينا أن نكون حريصين على ملاحظة أن الخير هنا يعني أي شيء له قيمة روحية، وليس مجرد الفضائل الخلقية، وأن الشر له هذا المعنى الواسع[1] ذاته. أما فكرة الانقسام الروحي هذه، والتي تشمل الصراع والدمار، فهي تضم في كنفها التراجيديات ذات القوى الأخلاقية والقوى الجامعة، كما تضم كثيراً غيرها. وبالنسبة لهذه الفكرة يكون تصادم هذه القوى نوعاً واحداً فقط من التصادم في التراجيديا، ولماذا يثير الصراع بين الأسرة والدولة شعوراً بالفجيعة؟ لأننا نقيم وزناً كبيراً لكل منهما، لم إذن لا يثير الصراع بين أشياء أخرى ذات قيمة كافية هذا الشعور بالفجيعة؟ إنه ليفعل ذلك، ولكن ينبغي أن تكون القيمة كافية، فالقيمة المعتدلة لا تفي بالغرض، كما يجب أن تتوفر خواص أخرى لا مجال لبحثها الآن. ولكن لو سلمنا بوجود هذه

---

(١) هيجل نفسه يحذرنا من إساءة فهم هذا التعبير.

الشروط، فإن أي صراع روحي يتضمن دماراً روحياً هو مفجع. وإنه لمن أسباب عظمة الفن الحديث أنه أورد حقائق مفجعة في حالات كثيرة الاختلاف والتنوع. وقد لا يكون لهذه الحالات التأثير الخاص للصراع الذي يفضله هيجل، إلا أن لها تأثيراً معادلاً خاصاً بها.

وسعياً وراء اختبار هذه الآراء، دعني أحاول اختيار مثال غير ملائم على الإطلاق، غير ملائم لأن المسرحية تبدو لأول وهلة وكأنها تمثل مجرد صراع بين الخير والشر، وليست هي تراجيديا قياساً على بيان هيجل الأساسي وإعادة بيانه المقترحة. هذه المسرحية هي مكبث. ما هو الصراع هنا؟ من المتفق عليه أن الصراع ليس بين قوى خلقية أو أهداف جامعة، بل الأهمية، كما يقول هيجل، تتركز في الشخصيات. ولنعتبر إذن أولاً أن الصراع يقع بين مكبث والأشخاص المعارضين له. ولنتساءل فيما إذا كان هناك، أو لم يكن، قيمة روحية، أو خير في كلا الحالتين. وليس المطلوب قدراً متساوياً من الخير (فهذا غير ضروري)، بل المطلوب خير كاف في كليهما إلى درجة تعطينا انطباعاً عن دمار روحي. هل يوجد في مكبث هذا الحد من الخير؟ إنها ليست مسألة الخير الخلقي المحض بل الخير بشكل عام، وليست مسألة استعمال هذا الخير بل مجرد وجوده. أليست شجاعة مكبث ومهارته في الحرب التي انتزعت حماسة كل من حوله، وخياله الذي لا يتمتع بمثله إلا الشعراء، وضميره الحي الذي يجعل من فعله أمراً مرعباً، ما إن يرتكبه حتى يحكم عليه بعذاب نفسي يلقيه في غيبوبة من القلق، ثم تصميمه الهائل وشجاعته المخيفة التي بلغت درجة جعلته لا يحلم بالتراجع رغم عذابه، بل حتى عندما يكتشف أن الحياة قصة مشبعة بالرعب والهياج لا تدل على شيء، فإنه يصر على تجربتها إلى النهاية رغم تآمر الأرض والسماء والجحيم عليه... أليست هذه الأمور جميعها خيرة في ذاتها وخيرة بشكل رائع؟ ألا تجعل منك هذه الأمور - رغم ارتياعك - معجباً بمكبث، شاعراً بألمه الشديد، مشفقاً عليه، ترى فيه تبذيراً لتلك القوى التي تحمل قيماً روحية؟ ولهذا السبب فقط فإن مكبث

بالنسبة إليك ليس مجرد مجرم «ينال ما يستحقه»، «فالفن كالدين لا يعرف مثل هذه الأشياء» بل هو بطل تراجيديا وحربه للقوى الأخرى، التي لا شك في قيمتها الروحية، هي حرب مفجعة[1].

إن إعادة بيان مبدأ هيجل يتطلب أولاً توضيح وجود الخير في الصراع الخارجي بين الأشخاص عند كلا الطرفين، ولا يتطلب ثانياً أن يكون هذا صحيحاً في حالة كون الصراع موجوداً في نفس البطل، إذ إن البطل هو فقط جزء من التراجيديا. وعلى الرغم من هذا يكاد يصح هذا القول في معظم الحالات، إن لم يكن في جميعها. ومن الجلي أنه كذلك حيث تكون القوى المتعادية في هذا الصراع الداخلي هي الحب والشرف، كما هو حال البطل والبطلة في السيد. وحتى عندما يكون الحب أقل صفاء وحين يملك قوة مدمرة، كما هو حال أنطونيو شكسبير فإن الأمر يبقى صحيحاً بشكل واضح. وكذلك هو أيضاً في هملت ومكبث، حيث يقع الصراع بين قوى خيرة وأخرى معاكسة لها. إلا أن الأمر ليس كذلك فعلاً. والأثر التراجيدي يعتمد على شعورنا بأن العناصر في طبيعة الإنسان ممتزجة بشكل معقد بحيث تجعل الخير الذي نعجب به يقوي من الشر بدلاً من أن يعارضه. إن خيال مكبث يعوقه عن الجريمة، لكنه يجعل رؤيا التاج ساطعة لا تقاوم. ولو كان أقل تصميماً، بل لو كان ضميره أقل جنوناً في إصراره على الإيمان بأنه قد قذف بعيداً بجوهرة روحه الثمينة دون أمل في استردادها، فربما توقف بعد فعلته الأولى، أو ربما تاب عنها. غير أن خياله وتصميمه وضميره كانت أشياء خيرة، وكذلك فإن رغبة هملت في أداء واجبه أمر طيب، إلا أن ما يعارض هذه الرغبة ليس مجرد أمر

---

(١) يمكن عرض هذه النقطة ذاتها في قالب آخر، بالنظر لهذه الكلمة الخطرة «الشخصية»، ويمكن أيضاً أن ندعو اهتمامنا بمكبث اهتماماً بالشخصية، إلا أنه ليس اهتماماً بشكل مجرد للشعور بالذات أو بشخص بالمعنى القانوني، بل بشخصية ممتلئة بالمادة. وهذه المادة ليست هدفاً أخلاقياً أو جامعاً، لكنها يجب أن تكون شاملة، بمعنى تمثيلها الطبيعة البشرية بشكل معين. وإلا فإنها لن تثير الرعب أو المشاركة الوجدانية أو الإعجاب الذي تثيره، وكذلك فإنها لن تثير مثل هذه المشاعر إذا لم تكن مؤلفة إلى حد كبير من صفات لها قيمة كبيرة في نفوسنا.

شرير على الاطلاق. إنــه أمـر أسهمت فيه بشكل جوهري الصفات نفسها التي نعجب بـها كثيراً. وهكذا، فطبيعة التراجيديا ـ كـما رأيناها في الصراع الخارجي ـ تكرر نفسها في كل جانب مـن هـذا الصـراع، وفـي كل مكان نجد قيمة روحية فـي كل من القوى المتصارعة.

لقد كـان تجاهل الفارق الكبير بين مسرحيتي مكبث وأنتيجونا ضرورياً أثناء محاولتنا البرهنة على أن مكبث، وهي التراجيديا التي تبعد بعداً قصياً عن أنتيجونا كما يفهمها هيجل، ذات طبيعة مساوية لطبيعة أنتيجونا. كما أنها تفي بمتطلبات التـراجـيـديا التي سـردناها. وبمجـرد أن نبت في وجـود جـوهر مـشـترك لجـميع التراجيديات، تصبح الفوارق التي تفصل بينها الموضوع المهم. ويمكن التمييز بينها طبقـاً لنوع التصادم الذي بنيت عليه هذه الاختلافات، أو لماهية القوى الأساسية التي تحرك العـوامل الرئيسـيـة. ولو افـترضنا أن مـختلف العـوامل متـسـاوية في مسرحيتين تراجيديتين (وهذا افتراض لا يمكن حدوثه)، فإن التراجيديا التي يكون بطلها رجلاً طيبـاً هي مفجعة أكثر من تلك التي يكون بطلها شريراً. وكلما ازدادت القيمة الروحية أصبح الصراع والدمار أكثر أسى وفجيعة. إن موت عطيل أو هملت أفجع من موت مكبث، كـما أن موت مكبث أشد أسى من موت ريتشارد. وبعد ريتشارد يأتي إياغو الذي يليق بالتراجيديا، إلا أنه غير ملائم لأن يقوم بدور البطل. ثم يأتي بعـد إياغـو أشخـاص مـثل ريغـان أو أوزوالد، وليـسـوا هم شـخـصـيات من التـراجيـديا في شيء (وذلك بالمعنى الدرامي على الأقل). فـالشر الأخـلاقي ـ كـما نقول ـ يخفف كثيراً من القيمة الروحية التي نعزوها إلى الشخصية، حتى إننا نحتاج إلى قـدر كـبيـر من الخير في أحـد أنواعـه كي نجعل هذه الشـخـصـيـة في مـسـتـوى التراجيديا. أما القضاء على الشر في حالة كهذه فغير مفجع على الإطلاق. وكذلك لو افترضنا أن كل الأمور الأخرى متساوية بين تراجيديتين، فإن الصراع يكون أكثر أسى كلما كانت القوى المتصارعة أكثر تقاربـاً في خيرها. فـالتصادم في أنتيجونا مسبب للأسى أكثر مما هو كذلك في مكبث، كما أن صراع هملت الباطني أشد إثارة من صراعه مع أعدائه وعقباته الخارجية. إلا أنه من الخطر وصف التراجيديا في

تعابير تبدو وكأنها تقصي مكبث عن دائرتها أو تصفه، ولو عرضاً أو ضمناً، بتعابير تتضمن أن مكبث تصور صراعاً بين شر مجرد وخير مجرد.

إن إعادة سرد مبدأ هيجل الرئيسي بالنسبة للصراع يشمل إعادة سرد مشابه للكارثة (إذ إنه لا ضرورة هنا لاعتبار تلك التراجيديات التي تنتهي بحل). وكما سبق، يجب أن نتجنب أي إشارة إلى الأهداف الأخلاقية أو الجامعة، أو إلى أثر «العدالة» في الكارثة. ويمكننا بكل بساطة أن نقول إنه كما يصور العمل التراجيدي انقساماً ذاتياً أو صراعاً داخلياً في الروح، فإن الكارثة تمثل نقضاً عنيفاً لهذا الانقسام أو الصراع. إلا أن هذا البيان ـ الذي يمكن أن يقبل بشكل عام ـ يمثل نصف نظرية هيجل فقط، وربما كان يمثل شيئاً مما يميزها أو يزيد من قيمتها، إذ إن للكارثة (إذا سمح لي بعرض فكرته على طريقتي الخاصة) وجهين، سلبي وإيجابي، ونحن قد أغفلنا الأخير منهما. فالكارثة هي ـ من جانب واحد ـ من عمل قوة أسمى بمراحل من العوامل المتصارعة، قوة لا تقاوم ولا مفر منها، وهي تقهر وتعدم كل ما هو مضاد لها، ويمكن أن نطلق عليها الضرورة أو القدر بالنسبة إلى العوامل المتصارعة. وإذا لم تؤثر علينا الكارثة بطرق تتناسب مع هذا الجانب، فإنها لا تكون حينذاك مفجعة حقاً. وإذا كان هذا كل ما في الأمر، وكانت الضرورة هذه مجرد قوة خارجية غير محدودة، وليست ذات صبغة معينة، فإن الكارثة عند ذلك لن تكتفي بإخافتنا (كما هو مفروض أن تفعل) بل إنها ترعبنا أيضاً وتجلب لنا الكآبة أو تثير غضبنا أو ثورتنا، وليست هذه كلها مشاعر تراجيدية. فالكارثة يجب أن يكون لها وجه ثان، وجه إيجابي، هو مصدر شعورنا بالتوافق مهما كان الشكل الذي تتخذه لهذا الوجه. ويمكن وضع هذا في حيز الاعتبار إذا وصفنا الكارثة بأنها رد فعل عنيف للوحدة الروحية المنقسمة. فالضرورة التي تنفذ وتنفي هي ـ على حد قولنا ـ من المادة نفسها التي تتكون منها العوامل المختلفة. وهي تنقسم في هذه العوامل على نفسها. وهذه العوامل هي قواها المتصارعة، وفي استرجاعها لوحدتها بهذا الأسلوب السلبي فإنها تؤكد هذه العوامل بنسبة ما هي ملائمة لوحدتها. وهذه الصفة المؤهلة ضرورية إذ إن البطل،

رغم صلته بهذه القدرة، لا يلائم هذه الوحدة ملاءمة كبيرة ويجب أن يموت. واتحاده مع العدالة الخالدة (التي هي أكثر من عدالة) يجب أن يكون في حد ذاته خالداً أو مثالياً، ولكن الصفة المؤهلة هذه لا تبيد من يتصف بها. والمجال هنا لا يتسع للسؤال عن كيفية شعورنا بأثر هذا الجانب الإيجابي من الكارثة من ناحية خاصة، والطرق المختلفة التي تؤدي إلى هذا الشعور في مختلف الآثار الفنية. إلا أن هذا الأثر الإيجابي يتلاءم على الأقل مع ذلك الانطباع المزدوج الغريب الذي ينجم عن موت البطل. إنه يموت وتموت قلوبنا معه، إلا أن موته لا يهمنا بشيء، حتى إننا نعتز بذلك. إنه ميت، وليس له دخل بالموت، ولا دخل أيضاً للقوة التي قتلته والتي هو جزء منها.

إنني أترك لطلاب هيجل أن يسألوا فيما إذا كان يمكن لهيجل نفسه أن يقبل الانتقادات والتعديلات التي أقترحتها. وإنني أظنه يفعل، لأني أعتقد أنها تعتمد على الحقيقة، وأنا واثق من أن من عادته الوصول إلى الحقيقة. وعلى أي حال فإن أهميتها تافهة بالنسبة للنظرية التي تحاول تقويتها والتي تدين لها بوجودها.

ملاحظة:

لماذا يعالج هيجل التراجيديا خلال محاضراته عن علم الجمال بطريقة توحي أن نوع التراجيديا التي يفضلها شخصياً (ولندعها بـ «القديمة» سعياً وراء الإيجاز) هي أيضاً أحسن تجسيد لفكرة التراجيديا؟ أعتقد أنه يمكن الإجابة عن هذا السؤال بالتخمين. إلا أن بعض الملاحظات حوله يمكن أن تلذ لقراء هيجل (إذ إنها موجزة إلى حد يجعلها لا تفيد غيرهم).

يمكن أن يكون الجواب على الشكل التالي: لم يحمل هيجل هذه الفكرة حقاً، ولكنه كان يحاضر وما كان يدون كتاباً. وقد حسب أن مبدأ التراجيديا قد تجلى بسرعة ووضوح في الآثار القديمة أكثر منه في الحديثة، ولذلك أكد على الشكل القديم من أجل الإيضاح. وهذه الحقيقة، بالإضافة إلى حماسته لبعض المسرحيات اليونانية، تؤدي بقارئ علم الجمال إلى إساءة فهمه.

هذا ويجب أن نتذكر ثانية وقائع حياة هيجل، إذ يبدو أنه قد بدأ في تأمل التراجيديا في وقت كانت فيه حماسته لليونان وعلم أخلاقهم «الحيوي» متحدة لا مع كراهية ممزوجة بالاحتقار لكثير من ذاتية العصر الحديث فحسب (وقد لازمه ذلك طوال حياته)، بل مقترنة أيضاً بعداء خاص للأخلاق. لذلك فإن رأيه الأول عن التراجيديا كان نظرية في التراجيديا عند سوفوكليس وأسخلوس. وقد شرحه في مقالة مبتكرة عن «الطبيعيين»، وبتفصيل أكثر في كتابه «فينومينولوجيا الروح». وربما اعتبر، وبشكل لا شعوري، حين بدأ يبحث الموضوع بشكل عام، أن الصورة القديمة صورة نموذجية، ومال إلى معالجة التراجيديا الحديثة كتعديل لهذا النموذج أكثر منها كتجسيد بديل لفكرة التراجيديا العامة. والملاحظة في كتابه فلسفة الحق قد تؤيد هذه الفكرة.

ولكن، سواء أكان ذلك صحيحاً أم لا، فإني أعتقد أن الانطباع الذي أحدثه «علم الجمال» حقيقي، وأن هيجل قد اعتبر عن قصد الشكل القديم أفضل. ولا يتبع هذا الرأي طبعاً أنه اعتقد بوجود الصفات الحسنة كلها في الجانب الواحد، أو أنه اعتبر هذا الشاعر القديم أو ذاك أعظم من هذا الشاعر الحديث أو ذاك، أو أنه تمنى لو جرب الشعراء المحدثون كتابة التراجيديا على الطريقة اليونانية. فالتراجيديا في رأيه هي وضع مشابه لوضع النحت. وقد يذهب إلى أن للنحت في عصر النهضة صفات تتميز عن صفاته في العصر اليوناني، وأن مايكل أنجلو كان في مستوى عظمة الفنان فيدياس. إلا أن النحت اليوناني كان، لأسباب خاصة، وسيظل، أسمى من غيره. والشيء ذاته يقال في التراجيديا، ولو لم يبلغ هذه الدرجة نفسها.

إن رأياً كهذا يتناسب مع رأيه العام في الفن. فقد درّس أن الفن الكلاسيكي فن لا نظير له، وأن الجمال في اليونان قد تبوأ مركزاً لم يصل إليه من قبل، ولن

يصل إليه أبداً مرة ثانية. ومن المستحيل أن نشرح بإيجاز كيف انعكس هذا الوضع على معالجته للتراجيديا الحديثة. إلا أنه إذا تذكر طالب هيجل بأي معنى كوّن هذا الرأي، وعلى أي أساس، وتذكر أنه يصف الجمال على أنه «المظهر المادي للفكرة» وأن الفكرة الجديدة التي ميزت المسيحية والفن الرومانتيكي عن الديانة اليونانية والفن الكلاسيكي هي بالنسبة إليه، «الذاتية غير المحدودة» التي تتضمن علاقة بالشعور سلبية وإن لم تكن سلبية محضة. وإن هذه الفكرة في الفن الرومانتيكي لم تعرض في الحقل الديني فحسب، بل إنها تتجلى أيضاً في المكانة التي منحت للشرف الشخصي والحب والإخلاص وفي السماح بدخول الواقع العادي، غير الجميل، إلى مملكة الجمال. إذا تذكر الطالب ذلك فسيرى كيف ترتبط كل هذه الأمور بخصائص التراجيديا الحديثة، هذا الارتباط الذي يراه هيجل ضرورياً بمقدار ما يرى أنه تراجع. هذا ولم تتح لهيجل فرصة تحليل هذا الارتباط. إلا أنه يبدو واضحاً في مقدمة موضوعه «die Romantische Kunst Form» (الشكل الفني الرومانتيكي) من كتاب علم الجمال.

ويمكنني أن أضيف أن هناك فرقاً مميزاً بين التراجيديا القديمة والحديثة، يجب اعتباره عندما يشار إلى هذا الموضوع، إذ إنني لا أعتقد أن هيجل قد أبرزه بوضوح. وإذا تكلمنا على وجه التقريب، فيمكننا القول بأن التراجيديا القديمة تشمل الآراء الدينية المقبولة في ذلك العصر، بينما تعمد التراجيديا الحديثة إلى تجاهلها. أما السبب النهائي لهذا الفرق فهو، في رأي هيجل، أن الآلهة الأولمبية في حد ذاتها هي «المظهر المادي للفكرة»، ولذلك فهي والفن من عنصر واحد، في حين أن الأفكار الدينية الحديثة إجمالاً ليست على هذا المنوال. ونتيجة لهذا، فالتراجيديا اليونانية تمثل العقل اليوناني الكلي بشكل أوسع مما تمثل به التراجيديا الحديثة العقل الكلي الحديث.

فرجينيا وولف

السيّد بينيت والسيّدة براون[1]

يبدو لي أنه من الممكن، بل ربما من المرغوب فيه، أن أكون الشخص الوحيد في هذه الغرفة الذي ارتكب حماقة الكتابة محاولاً أن يكتب رواية أو مخفقاً في ذلك. وعندما أسأل نفسي، كما جعلتني دعوتكم لي للكلام عن القصة الحديثة أفعل، أي شيطان همس في أذني وقادني إلى مصيري، فإن شبحاً صغيراً يبرز أمامي، هو شبح رجل أوامرأة، ويبادرني قائلاً «اسمي براون، أمسكي بي إذا استطعت».

إن معظم كتاب القصة يعانون التجربة نفسها. إن شخصاً يدعى براون أو سميث أو جونز ينتصب أمامهم ثم يخاطبهم قائلاً بلهجة أكثر ما تكون سحراً وإغراء «هيا أمسكوا بي إذا استطعتم». وهكذا، كالساعي وراء سراب، يتخبطون من مجلد إلى آخر، باذلين أفضل سني عمرهم في هذا السعي. ولا يأخذون في أغلب الأحيان إلا أجراً ضئيلاً لقاء أتعابهم. والقليل منهم من يمسك بهذا الطيف، أما الكثير فيقنع بالحصول على قطعة من ثوبه أو خصلة من شعره.

إن اعتقادي بأن الرجال والنساء يكتبون الروايات تحت سطوة الإغراء بخلق

(١) نشر هذا البحث أول مرة سنة ١٩٢٤. ألفت فرجينيا وولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١): كتاب القارئ العادي (١٩٢٥) القارئ العادي الثاني (١٩٣٢) الغرفة الخاصة (١٩٢٩) ثلاثة جنيهات (١٩٣٨) موت العثة ومقالات أخرى (١٩٤٢) اللحظة ومقالات أخرى (١٩٤٨).

شخصية فرضت نفسها عليهم، قد أجازه السيد «أرنولد بينيت» فهو يقول في مقاله الذي سأقتبس منه «إن أساس القصة الجيدة هو إبداع شخصية ليس غير ... والأسلوب له وزنه، وكذلك حبكة الرواية وأصالة النظرة، إلا أن كل هذه الأمور لا تعادل قيمة وجود شخصيات مقنعة في الرواية. فإذا كانت الشخصيات حقيقية، فسيكون للرواية فرصة نجاح وإلا كان مصيرها النسيان ... » ثم يتابع حديثه كي يصل إلى هذه النتيجة: ليس لدينا في الوقت الحاضر شبان يكتبون قصة من الطراز الأول، والسبب في ذلك أنهم عاجزون عن خلق شخصيات صحيحة حقيقية مقنعة.

هذه هي الأسئلة التي أود بحثها الليلة بجرأة تتجاوز حدود الحكمة. أريد أن أشرح ما نعنيه عندما نتكلم عن الشخصية في القصة، ثم أقول شيئاً عن مسألة الحقيقة التي يثيرها السيد بينيت، ثم أشير إلى الأسباب المؤدية إلى إخفاق شبابنا من كتاب القصة في خلق الشخصيات، هذا إذا ثبت لنا إخفاقهم كما يؤكد السيد بينيت. وإنني شاعرة تماماً أن هذا البحث سيقودني إلى التفوه ببعض التأكيدات الجارفة أو الغامضة، إذ إن المسألة صعبة للغاية. فما أقل ما نعرفه عن الشخصية، وما أقل ما نعرفه عن الفن. إلا أنني قبل أن أبدأ يجب أن أعرض بعض الإيضاحات، فأقترح وضع الكتاب الإدواردين والكتاب الجورجيين كلٌّ في معسكر خاص به. وسأطلق اسم الإدواردين على السادة ويلز وبينيت وجولزورثي، أما السادة فورستر ولورنس وستراتشي وجويس وإليوت فسأدعوهم بالجورجيين. وإذا تكلمت بضمير المتكلم المفرد فأرجو أن تعذروني على هذه الأنانية التي لا تطاق، إذ إنني لا أود أن أنسب أفكار فرد منعزل مضلل سيء الاطلاع إلى العالم بشكل عام.

أعتقد أنكم ستوافقونني على تأكيدي الأول، وهو أن كل شخص في هذه الغرفة هو حكم في الشخصية. ولن نستطيع أن نعيش سنة واحدة دون أحزان إلا إذا

اعتدنا على قراءة الشخصيات وكنا على شيء من المهارة في هذا الفن. فزواجنا وصداقتنا وأعمالنا تعتمد عليه، كما أن بعض المشاكل اليومية التي تبرز لنا لا يمكن حلّها إلا بمساعدته. وسأغامر الآن بعرض تأكيد ثان، ربما كان أكثر قابلية للنقاش، هو أن شخصية الإنسان قد تغيرت في كانون الثاني سنة ١٩١٠ أو ما يقارب هذا التاريخ. ولا أعني أن هذا التغيير مثله مثل إنسان يخرج إلى حديقة ثم يرى وردة قد أزهرت أو دجاجة قد باضت. فالتغيير لم يكن مفاجئاً أو محدداً بهذا الشكل، إلا أن تغييراً قد حدث. وبما أن الدقّة واجبة في هذه الناحية فليكن تاريخنا حوالي سنة ١٩١٠، إذ ظهرت علاماته الأولى في كتب صامويل بطلر، وخاصة في كتابه «مصير جسد»، ثم في مسرحيات برناردشو التي تتمم تسجيل هذا التغيير، كما أننا نراه في حياتنا وفي شخصية طباخنا مثلاً، إذا سمح لي أن أستعمل وسيلة ساذجة للإيضاح. لقد عاش الطباخ في العصر الفكتوري أشبه بحوت كبير في أعماق البحار الدنيا، منيعاً هادئاً غامضاً عويصاً، أما الطباخ في العصر الجورجي فمخلوق يعيش في الهواء الطلق تحت أشعة الشمس، يروح ويغدو إلى غرفة الجلوس ليستعير صحيفة «الديلي هيرالد» تارة، وليستشير في اختيار قبعة من القبعات تارة أخرى. هل نطلب أمثلة أكثر حيوية على قدرة الجنس البشري على التغيير؟ اقرأ «أجاممنون» وانظر كيف تتجه عواطفك كلياً نحو كلايتمنسترا كلما مرت الأيام، ثم خذ حياة آل كارلايل الزوجية واندب التبذير والعبث لكل من الزوج والزوجة بسبب التقليد المنزلي الفظيع الذي كان يجبر امرأة نابغة أن تقضي وقتها في ملاحقة الصراصير وتنظيف المقالي بدلاً من تأليف الكتب. لقد تغيرت جميع الروابط البشرية بين الأسياد والخدم وبين الأزواج والزوجات ثم بين الآباء والأبناء، وعندما تتغير العلاقات البشرية يحدث في الوقت نفسه تغيير في الدين والسلوك والسياسة والأدب. ولنتفق على اختيار سنة ١٩١٠ تاريخاً لأحد هذه التغييرات.

سبق أن قلت إن الإنسان يجب أن يكتسب مهارة كبيرة في قراءة الشخصيات إذا أراد أن يعيش حياته دون أحزان. إلا أن هذا الفن هو فن الشباب، ففي منتصف العمر أو الشيخوخة يمارس الإنسان هذا الفن من أجل منافعه. أما تكوين الصداقات وغير ذلك من المجازفات والتجارب الأخرى في فن قراءة الشخصية فأمر نادر. إلا أن كتاب القصة يختلفون عن بقية العالم، إذ إن اهتمامهم بالشخصية لا ينتهي بانتهاء حصولهم على معرفة كافية من أجل منافع عملية، إنهم يخطون خطوة أبعد إذ يشعرون أن هناك شيئاً له أهمية خالدة في الشخصية بحد ذاتها. فإذا ما أديت جميع أمورهم العملية في الحياة، يظل هناك شيء عن الناس يستولي على اهتمامهم، بالرغم من أن هذا الشيء لا يوثر على سعادتهم أوراحتهم أو دخلهم، وتصبح دراسة الشخصية بالنسبة إليهم مسعى يستغرق جميع اهتمامهم، وتعريفها يستولي على أذهانهم. أما الذي أجد صعوبة كبيرة في إيضاحه فهو ما يلي: ماذا يقصد كتاب القصة عندما يتحدثون عن الشخصية، وما هو الباعث الذي يحثهم على تجسيد آرائهم في الكتابة بين الحين والآخر وبكل هذه القوة.

والآن، إذا سمحتم لي، دعوني أقص عليكم قصة بسيطة بدلاً من التحليل والاستخلاص. تتسم هذه القصة بطابع الحقيقة رغم كونها قصة عقيمة، فهي عن رحلة من ريتشموند إلى واترلو. وآمل بذلك أن أريكم ما أقصده من الشخصية بحد ذاتها، حتى تدركوا الأوجه العديدة التي تبدو بها ثم المهالك الخطرة التي يمكن أن تواجهكم بمجرد محاولتكم وصفها في كلمات.

في إحدى الليالي، ومنذ بضعة أسابيع، تأخرت عن موعد القطار فقفزت إلى أول عربة اقتربت منها. وما إن جلست حتى انتابني شعور غريب مزعج بأنني قطعت حديثاً بين شخصين كانا يجلسان هناك، ولا أعني أنهما كانا شابين أو سعيدين، فعلى النقيض من ذلك، كان كل منهما قد تجاوز مرحلة الشباب، فالمرأة قد تخطت الستين والرجل قد تعدى الأربعين. كانا يجلسان وجهاً لوجه. أما الرجل الذي بدا من وضعه واحتقان وجهه أنه كان منحنياً إلى الأمام وهو

يتحدث بعنف، فقد رجع بظهره إلى الخلف ولزم الصمت كأنما أزعجه وجودي وضايقه. أما المرأة المسنة، التي سأدعوها السيدة براون، فقد بدا عليها الارتياح. كانت واحدة من هؤلاء السيدات المسنات النظيفات المعوزات. لقد كان ترتيبها الشديد - حيث زرت أزرارها جميعاً في موضعها، وأصلحت كل شيء وأزالت غبرته بالفرشاة - يوحي بالفقر المدقع أكثر مما توحي به خرق بالية قذرة. كانت تبدو وكأنها في أزمة، فنظرتها تدل على العذاب والخوف، وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت ضئيلة الحجم إلى حد كبير، لا يكاد قدماها في حذائها الصغير يلمسان الأرض. وشعرت أنه ليس لها أحد يعيلها وعليها أن تقرر أمورها بنفسها، فربما هجرها زوجها أو أصبحت أرملة منذ سنوات عديدة عاشت خلالها حياة قلقة مملوءة بالأكدار، وربما لم تنجب سوى ولد واحد أخذ يسلك طريق السوء. لقد دار هذا كله في ذهني بمجرد أن جلست. فقد كنت كمعظم الناس أشعر بعدم ارتياح إذا سافرت مع أشخاص لا أستطيع أن أكون فكرة عنهم. ثم نظرت إلى الرجل. كنت متأكدة من أنه لم يكن قريباً للسيدة براون فقد كان من نوع أضخم وأجسم وأقل تهذيباً منها. خيل إلي أنه رجل أعمال أقرب ما يكون إلى تاجر حبوب محترم من الشمال. كان يرتدي بزة جيدة زرقاء اللون من قماش صوفي ويحمل منديلاً حريرياً وموسى للجيب وحقيبة جلدية متينة. ومن الواضح أنه كان يبحث أمراً غير سار مع السيدة براون، ربما كان سراً أو أمراً مشؤوماً لم يرغبا في بحثه على مسمع مني.

«نعم لاحظ لآل كروفت مع الخدم على الاطلاق» قال السيد سميث (هكذا سوف أدعوه) بتأن وقد عاد إلى موضوع سابق محاولاً المحافظة على المظاهر.

«يا للمساكين! - قالت ذلك السيدة براون بشيء من التنازل - لقد كان عند جدتي خادمة التحقت بخدمتها عندما كانت في الخامسة عشرة وبقيت حتى بلغت الثمانين»، قالت ذلك بشيء من الكبرياء الجريح التهجمي لتؤثر في كلينا، على ما أظن.

«إن مثل هذه الأمور لا يحدث في الوقت الحاضر»، قال السيد سميث في لهجة ترضية، ثم لزما الصمت.

«من الغريب إنهم لا يؤسسون نادياً للجولف هناك، كنت أحسب أن واحداً من الشبان سيفكر في هذا المشروع»، قال السيد سميث، فقد كان من الواضح أن الصمت يسبب له الضيق.

ولم تعبأ السيدة بروان بالإجابة.

«إنهم يقومون بتغييرات كثيرة في هذا الجزء من العالم»، قال السيد سميث وهو ينظر من النافذة ثم يسترق النظر إلي.

كان جلياً من صمت السيدة براون، ومن التودد المضطرب الذي ظهر في كلام السيد سميث، أن له سلطة معينة على هذه المرأة، وكان يمارسها بشكل مزعج. ربما كانت انهيار ابنها، أو حادثة مؤلمة في حياتها الماضية أو حياة ابنتها. ربما كانت ذاهبة إلى لندن كي توقع سنداً معيناً للتنازل عن شيء تمتلكه. ومن الواضح أنها كانت في يد سميث رغماً عن إرادتها. وبدأت أشعر بكثير من الشفقة من أجلها عندما بادرتنا فجأة وبطريقة غير معقولة بقولها:

«هل تموت شجرة البلوط إذا أكلت أوراقها الدودة في سنتين متعاقبتين؟» لقد تكلمت بذكاء وبدقة وبصوت مثقف متسائل.

وفوجئ السيد سميث، إلا أنه شعر بارتياح لأنه يستطيع الكلام في موضوع غير محرج. ثم أخبرها الكثير وبسرعة كبيرة عن أمراض الحشرات، وذكر لها أن له أخاً يملك مزرعة فواكه في كنت، وأخبرها ما يفعله مزارعو الفواكه كل سنة في كنت، واستمر يتكلم. إلا أنه في أثناء حديثه وقع شيء غريب جداً، فقد تناولت السيدة براون منديلها الأبيض الصغير وبدأت تمسح عينيها. كانت تبكي إلا أنها استمرت في الإصغاء إلى أقواله وهي متمالكة لنفسها. واستمر هو في كلامه

بصوت أعلى وبشيء من الغضب، وكأنه قد رآها تبكي مراراً في السابق، وكأن بكاءها عادة مؤلمة. وأخيراً لم يستطع الاحتمال فتوقف فجأة ونظر من النافذة ثم مال نحوها، كما كان يفعل عندما دخلت، وقال مهدداً بلهجة مستبدة وكأنه لن يطيق سخافة أكثر من ذلك.

«بالنسبة للموضوع الذي كنا نبحثه، هل سيكون على ما يرام وهل سيحضر جورج إلى هنا يوم الثلاثاء؟» «لن نتأخر» قالت ذلك السيدة براون وهي تستجمع أشتات نفسها بكبرياء زائد. ولم يفه السيد سميث بحرف، ثم نهض وشبك معطفه وأنزل حقيبته وقفز من القطار قبل أن يقف في ملتقى الخطوط في كلابهام. لقد حصل على ما يريده، إلا أنه كان خجلاً من نفسه، وسره أن يبتعد عن أنظار السيدة المسنة.

وبقيت أنا والسيدة براون وحدنا. فجلست في الزاوية المقابلة لها. كانت نظيفة جداً وضئيلة جداً وغريبة إلى حد ما. أما عذابها فكان شديداً، كان الانطباع الذي تعطيه انطباعاً جارفاً، كان ينصب انصباباً أشبه بتيار أو رائحة احتراق. مم كان يتألف هذا الانطباع الغريب الجارف؟ تتجمع آلاف من الأفكار المتباينة المتناقضة في عقل الإنسان في مناسبات كهذه، نرى الشخص، نرى السيدة براون وسط أنواع مختلفة من المشاهد. لقد تخيلتها في بيت على شاطئ البحر بين زخارف غريبة: قنافذ بحرية ونماذج سفن في صناديق من زجاج ثم ميداليات زوجها على رف الموقد، ثم رأيتها وهي تبرز خارجة من الغرفة ثم تعود إليها ثم تحوم على أطراف الكراسي لتلتقط وجباتها من صحون صغيرة، وهي غارقة في تحديق صامت طويل. لقد بدا لي أن الديدان وأشجار البلوط توحي بهذه التخيلات، ووسط هذه الحياة المنعزلة الخيالية اندفع السيد سميث. رأيته هاجماً في يوم عاصف يخبط الباب ثم يصفقه وتصنع مظلته الغارقة بالأمطار بركة وسط القاعة، ثم يجلس الاثنان في حجرة مغلقة.

وبعدئذ تنبلج الحقيقة المريعة للسيدة براون ومن ثم تتخذ قراراً بطولياً، ثم تعد حقيبتها باكراً قبل الفجر وتحملها بنفسها إلى المحطة. إنها لن تسمح لسميث أن يلمس حقيبتها. لقد جرحت في كبريائها وانفلتت من مرساها. لقد كان أهلها موسرين وعندهم خدم. والتفاصيل ليست هامة، والأهم من ذلك أن نفهم شخصيتها ثم ننغمس في جوها. ولم يكن لدي الوقت الكافي قبل أن يقف القطار كي أفسر السبب الذي من أجله شعرت بأن هناك شيئاً مفجعاً بطولياً يمازجه اندفاع طائش واهم في شخص هذه السيدة. وراقبتها وهي تختفي في المحطة الواسعة الساطعة الأنوار وحقيبتها بيدها. لقد بدت ضئيلة ومتشبثة جداً، وفي منتهى البطولة والضعف في آن واحد، ولم أرها منذ ذلك الحين، ولن أعرف أبداً ما حل بها.

وتنتهي القصة دون جدوى. غير أنني لم أخبركم هذه الحكاية لأعطي مثلاً على براعتي أو على متعة السفر بين ريتشموند وواترلو.

إن ما أريد أن تعلموه هو أنه هناك شخصية تفرض وجودها على شخص آخر. هناك السيدة براون التي تكاد تجعل شخصاً آخر يكتب رواية عنها بشكل آلي. وأكاد أعتقد أن جميع الروايات تبدأ بسيدة مسنة تجلس في الزاوية المقابلة. وأعتقد كذلك أن جميع الروايات تبحث في الشخصية، وأنها قد طورت قالبها غير المتقن، الكثير الحشو، غير الدرامي، الغني، المرن، الممتلئ بالحياة من أجل التعبير عن الشخصية، وليس من أجل التبشير العقائدي أو ترتيل الأغاني أو الاحتفال بأمجاد الامبراطورية البريطانية. قلت إن هذا التطور قد حدث للتعبير عن الشخصية إلا أنكم ستلاحظون حالاً أن هذه الكلمات تحتمل أوسع التأويلات، فمثلاً، يمكن أن تؤثر عليكم شخصية السيدة براون بطريقة تختلف تماماً باختلاف السن والبلد الذي ولدتم فيه. وسيكون من السهل كتابة ثلاث نسخ عن حادثة القطار هذه باللغة الإنكليزية والفرنسية والروسية. فالكاتب الانكليزي يجعل من السيدة براون المسنة شخصية، ويبرز شذوذها وتأنقها، أزرارها وتجعدات وجهها ثم شرائطها وثآليلها، وتسيطر بذلك شخصيتها على الكتاب.

أما الكاتب الفرنسي فيحذف كل هذه الأمور، ويضحي بالسيدة براون كفرد كي يعطي فكرة عامة عن طبيعة الإنسان، كي يخلق كلاً أكثر انسجاماً وتناسباً وتجرداً. أما الروسي فإنه يدخل إلى الصميم ويخترق الجسد ويكشف عن النفس، النفس وحدها وهي تتجول في طريق واترلو، موجهاً إلى الحياة أسئلة هائلة تقرع آذاننا باستمرار بعد أن نفرغ من قراءة الكتاب. وبالإضافة إلى السن والبلد يجب اعتبار مزاج الكاتب نفسه. فأنت ترى شيئاً في الشخصية وأنا أرى غيره، وترى أنها تقصد أمراً وأرى أنها تقصد أمراً آخر. وعندما يحاول أحدنا أن يكتب عنها فإنه يختار ما يريد حسب مذهبه الخاص. وهكذا يمكن بحث السيدة براون بطرق عديدة لا تحصر، ترتبط بالسن والبلد ومزاج الكاتب.

أما الآن فيجب أن أذكركم بما يقوله السيد أرنولد بينيت. إنه يقول إن الرواية لا تعيش إلا إذا كان أشخاصها حقيقيين وإلا كان مصيرها الفناء. إلا أنني أسائل نفسي ما هي الحقيقة؟ ومن الذي يصدر أحكامه عليها؟ يمكن أن تكون الشخصية حقيقية بالنسبة للسيد بينيت وغير حقيقية على الإطلاق بالنسبة لي. وعلى سبيل المثال يقول هو في مقالة له: إن الدكتور واطسن في شرلوك هولمز شخصية حقيقية بالنسبة إليه، أما بالنسبة لي فالدكتور واطسون كيس محشو بالقش، أو مجرد دمية أو شكل مضحك. وهكذا الحال بالنسبة لشخصية بعد الأخرى ومن كتاب إلى آخر. فليس هناك من شيء يختلف الناس عليه أكثر من حقيقة الشخصيات، وخاصة في الكتب المعاصرة. ولكن إذا نظرنا نظرة أوسع فإني أعتقد أن السيد بينيت محق تماماً. هذا وإذا فكرت بالروايات التي تراها عظيمة كالحرب والسلم، وسوق الغرور، وتريسترام شاندي، ومدام بوفاري، والكبرياء والتحامل، وعمدة كاستر بريدج ثم فيليت، إذا فكرت بهذه الكتب فأول ما يخطر ببالك شخصية بدت لك حقيقية (ولا أقصد بذلك مجرد مشابهة للحياة) لدرجة أنها حائزة على مقدرة تجعلك لا تفكر بها فحسب، بل تفكر في أمور عديدة من خلالها، كالدين والحب

والحرب والسلام والحياة الأسرية، ثم الحفلات الراقصة في بلدان المقاطعات، وغروب الشمس وطلوع القمر وخلود الروح. ويبدو لي أن رواية الحرب والسلم لا تغفل عن موضوع واحد من تجارب الإنسان. وفي كل هذه الروايات استطاع هؤلاء الكتاب العظام أن يجعلونا نرى من خلال بعض الشخصيات ما يودون أن نراه، ولولا ذلك لما كانوا كتاب قصة بل شعراء أو مؤرخون أو مؤلفو كراريس.

ولنفحص الآن ما قاله السيد بينيت، لقد قال إنه ليس هناك كاتب عظيم في العصر الجورجي لأن كتّابه لم يستطعوا خلق شخصيات حقيقية مخلصة مقنعة. وأنا هنا أختلف معه في الرأي، فهناك أسباب ومعاذير وإمكانات تكسب القضية لوناً آخر. هذا ما يظهر لي على الأقل، إلا أنني أشعر تمام الشعور أنني عرضة للتحامل والحماسة وقصر النظر في هذه المسألة. وسأبسط رأيي أمامكم آملة أن تجعلوا منه رأياً منصفاً قانونياً واسع الأفق. لماذا إذن يصعب على كتاب العصر الحاضر أن يخلقوا شخصيات تبدو حقيقية، لا بالنسبة للسيد بينيت فحسب، بل بالنسبة للعالم بشكل عام؟ ولماذا يخفق الناشرون في إمدادنا بتحفة روائية كلما طلع علينا شهر تشرين الأول؟ ثمة سبب واحد أكيد هو أن الرجال والنساء الذين بدؤوا كتابة الروايات عام ١٩١٠ أو ما يقاربه واجهتهم صعوبة كبيرة هي عدم وجود كاتب قصة انكليزي حي يمكن أن يدرسوا على يديه. فالسيد كونراد بولندي، وهذا الأمر يعزله عن الآخرين، ويجعله غير قادر على إفادتنا رغم أنه موضع إعجابنا الكبير، والسيد هاردي لم يكتب رواية منذ عام ١٨٩٥.

أما أبرز كتاب قصة سنة ١٩١٠ وأنجحهم فهم ـ على ما أعتقد ـ السادة ويلز وبينيت وجولزورثي. ويبدو لي الآن أنه إذا ذهبنا إلى هؤلاء الرجال ليعلمونا كيف نكتب رواية وكيف نخلق شخصيات حقيقية ـ فذلك يشبه تماماً ذهابنا إلى صانع الأحذية وسؤاله عن طريقة صنع الساعات. إنني لا أود من هذا القول أن أجعلكم تتصورون أنني لا أعجب بكتبهم ولا أستمتع بها. والحقيقة أنها تبدو لي ذات قيمة

عظيمة وضرورة كبيرة. وهناك بعض المواسم التي تحتاج فيها إلى أحذية أكثر من حاجتك إلى ساعات. ولأدع الاستعارة جانباً إذ إنني أعتقد أنه، إثر نشاط العصر الفكتوري الخلاق، كان من الضروري أن يأتي أشخاص يؤلفون كتباً تماثل ما كتبه السادة ويلز وبينيت وجولزورثي. ويا لشدة غرابة هذه الكتب! إنني أحار في بعض الأحيان فيما إذا كان من الصحيح أن ندعوها كتباً على الإطلاق، إذ إنها تترك القارئ وهو يشعر شعوراً غريباً بالنقصان وعدم الرضى، ويبدو له أنه من الضروري من أجل إنهاء هذه الكتب، القيام بعمل ما، كأن يلتحق بجمعية أو أن يكتب صكاً. فإذا ما فرغ من ذلك فإنه يتخلص من قلقه ثم ينتهي من الكتاب. وعند ذلك يمكن وضعه على الرف وعدم الرجوع إليه مرة ثانية. أما بالنسبة لأعمال كتاب القصة الآخرين فالأمر مختلف وكل من تريسترام شاندي، والكبرياء والتحامل، رواية كاملة مكتفية بذاتها. ولا يرغب الإنسان في القيام بأي عمل سوى قراءة الكتاب مرة ثانية وتفهمه جيداً. وربما كان الفارق هو أن كلاً من ستيرن وأوستن كانا يهتمان بالأشياء لذاتها وبالشخصية بحد ذاتها وكذلك بالكتاب لذاته. لذلك كان كل شيء داخل الكتاب ولم يبق شيء في الخارج. إلا أن الإدوارديين لم يهتموا بالشخصية بحد ذاتها أو بالكتاب لذاته، بل كانوا يهتمون بأمور خارجة عن نطاق الكتاب، لذلك كانت كتبهم ناقصة تتطلب من القارئ أن ينهيها بنفسه بنشاط وبشكل عملي.

وربما يمكننا أن نوضح ذلك أكثر إذا تجرأنا على تخيل جماعة صغيرة في عربة قطار ـ مؤلفة من السادة ويلز وجولزورثي وبينيت ـ مسافرين مع السيدة براون التي كانت ضئيلة الحجم فقيرة الملبس، بادية الضيق والقلق. وما أحسب أن تكون هي ما يدعى بامرأة متعلمة. وسرعان ما يضع السيد ويلز يده على جميع الأعراض غير المرضية لحالة مدارسنا الابتدائية، ثم ما يلبث أن يعرض علينا على زجاج النافذة رؤيا لعالم أفضل وأخف روحاً وأمرح وأسعد وأكثر مغامرة وشجاعة، حيث

لا توجد عربات قطار عفنة، ولا سيدات مسنات من طراز قديم، بل توجد عربات عجيبة تحمل فواكه مدارية إلى كامبرْويل في الساعة الثامنة صباحاً، ودور حضانة عامة ونوافير مياه ومكاتب وغرف للطعام والجلوس، ثم أفراح زواج، وحيث يكون كل مواطن كريماً صريحاً رائعاً ذا رجولة كالسيد ويلز نفسه. إلا أنه لا يوجد أحد على الإطلاق كالسيدة براون نفسها، فلا وجود للسيدة براون في مدينة فاضلة. ولا أعتقد أن السيد ويلز، في انسياقه وراء تصورها كما يجب أن تكون، سيعير شخصيتها كما هي أدنى اهتمام. وما الذي سيراه السيد جولزورثي؟ هل من شك في أن جدران معمل دولتون ستأخذ كل اهتمامه؟ ثمة نساء في ذلك المعمل يصنعن خمساً وعشرين اثني عشرية من الآواني الخزفية يومياً، وثمة أمهات في طريق المايل إند يعشن على كل مليم يكسبه هؤلاء النسوة. إلا أن هناك مستخدمين في سُرّي يدخنون لفافاتهم على تغريد البلابل. وهكذا يتأرجح السيد جولزورثي غضباً أو يتحرق للإفضاء بما لديه من معلومات فيواجه الحضارة والمدنية بالاتهامات، فهو لا يرى في السيدة براون إلا آنية قد تحطمت على دولاب ثم قذفت في زاوية.

أما السيد بينيت فإنه على خلاف الإدواردين بأجمعهم، يدع عينيه في العربة، ثم يلاحظ كل تفصيل بعناية كبيرة، فيرى الإعلانات ثم صور سوانيج وبورتسموث، والطريقة التي برزت فيها الوسادة من بين الأزرار، وكيف تحلت السيدة براون بدبوس كلفته ثلاثة شلنات وعشرة بنسات من سوق ويتورث وكيف أنها قد رتقت فردتي قفازيها، واستبدلت بإبهام اليد اليسرى من القفاز واحداً آخر. ثم يلاحظ أيضاً أن هذا القطار القادم من ويندسور لا يتوقف إلا في ريتشموند، وذلك حرصاً على راحة السكان من الطبقة الوسطى الذين يستطيعون الذهاب إلى المسرح إلا أنهم لم يصلوا إلى المستوى الاجتماعي الذي يمكنهم من أن يستقلوا سيارات الأجرة، مع أنه توجد بعض المناسبات (يذكرها لنا) التي

يستأجرون فيها هذه السيارات من شركة (يخبرنا عن اسمها)، ثم ما يلبث أن يدنو تدريجياً وبرصانة من السيدة براون، ويقول إن السيدة براون تملك عقاراً صغيراً في داتشت حصلت على ملكيته بالتزامات، ولكنه مرهون لصالح السيد بنجي المحامي؛ ولكن لماذا أقوم بدور السيد بينيت؟ ألا يكتب السيد بينيت نفسه روايات؟ سأفتح أول كتاب أصادفه له: هيلدا لسويز، ولنر كيف يشعرنا أن هيلدا فتاة حقيقية واقعية مقنعة، كما يجدر بكاتب القصة أن يفعل «أغلقت الباب بهدوء مسيطرة على أعصابها التي أبدت توتر علاقتها مع أمها. كانت مغرمة بقراءة مود وموهوبة في قدرتها على الشعور الفياض» السرد جيد حتى هذه اللحظة، فالسيد بينيت يحاول في الصفحات الأولى أن يكشف لنا عن نوع الفتاة بطريقته المتمهلة الواثقة حيث تهمنا كل لمسة. ثم يبدأ في وصف المنظر الذي تطل عليه غرفة نوم هيلدا دون أن يصف هيلدا نفسها، وعذره أن السيد سكيلورن محصل الإيجارات سائر في هذه الطريق، ويتابع السيد بينيت قائلاً «كانت منطقة تيرنهيل تمتد خلفها، كما استقرت منطقة البلدان الخمسة التي كانت تيرنهيل أعلى نقطة فيها، شمالاً إلى الناحية الجنوبية. وفي أسفل غابة تشاترلي تلتوي القنال في تعرجات كبيرة في طريقها إلى سهول تشيشير العذراء ثم إلى البحر.

وعلى جانب القنال، في الجهة المقابلة تماماً لنافذة هيلدا، كانت هناك طاحونة دقيق ينبعث منها دخان في بعض الأحيان أشبه بدخان الأفران والمداخن، دخان يخفي المناظر في كلا الجانبين. ومن هذه الطاحونة امتد ممر مرصوف يفصل بين صف كبير من البيوت الصغيرة الحديثة وبين حدائقها التابعة لها ويصل هذا الممر إلى شارع لسويز أمام بيت السيدة لسويز تماماً. كان هذا الممر هو الطريق الذي يأخذه السيد سكيلورن ليصل إلى أبعد بيت صغير في هذا الصف حيث كان يقطن».

إن شيئاً من البصيرة كان يمكن أن يفعل أكثر بكثير من هذه السطور في الوصف، ولكن فلنسمح بها على أنها جهد لا غنى عنه لكل كاتب قصة. والآن أين

هي هيلدا؟ وا أسفاه! إنها لا تزال تنظر من النافذة، ورغم عواطفها القوية وعدم رضاها عن حياتها كان لها ذوق في البيوت، وما أكثر ما قارنت السيد سكيلورن المسن بالفيلات التي كانت تراها من نافذة غرفة نومها، ولذلك فإن من الضروري أن توصف هذه الفيلات. ويتابع السيد بينيت وصفه: «كان هذا الصف من البيوت يدعى بالفيلات ذات الملكية الحرة، وهو اسم يقصد به الفخر في مقاطعة معظم أراضيها ترتبط ملكيتها بالتزامات، ولا يمكن أن يتغير مالكها إلا بعد أن يدفع غرامة ويحصل على موافقة من محكمة إقطاعية يرأسها وكيل صاحب الأرض. وكان يشغل معظم المساكن ذات الملكية الحرة أصحابها الذين كان كل منهم حاكماً مطلقاً في أرضه يهتم بكل صغيرة وكبيرة في حديقته الممتلئة بالسخام، في كل مساء، بين القمصان المرفرفة والمناشف المتطايرة على الحبال. كانت الفيلات ذات الملكية الحرة رمزاً للنصر النهائي الذي أحرزته اقتصاديات العصر الفيكتوري، وتمجيداً للعامل الصبور المثابر. كانت أشبه بحلم من أحلام أمين سر جمعية البناء بجنة فردوس، وكانت حقاً كسباً حقيقياً. وبالرغم من ذلك فقد كان احتقار هيلدا السخيف لهذه الأمور لا يسمح لها بالاعتراف بهذا الانتصار»

ونصيح شكراً لله! فقد وصلنا أخيراً إلى هيلدا نفسها. إلا أن علينا أن لا نسرع فيمكن أن تكون هيلدا هذه أو تلك أو الأخرى. ولم تنظر هيلدا إلى بيوت أو تفكر فيها فقط بل كانت تعيش في بيت، ما هو نوع البيت الذي كانت تقطن فيه هيلدا؟ ويتابع السيد بينيت قائلاً «يتوسط البيت أربعة بيوت ذات ساحة مشتركة بناها جدها لسويز صاحب مصنع أباريق الشاي. ومن الواضح أن هذا البيت كان هو المنزل الرئيسي ومسكن مالك الساحة. وفي أحد المنازل المبنية على ناحية الساحة كان هناك دكان بقال، أما الحديقة الأمامية لذلك المنزل فقد انتزع جزء منها بحيث يغدو نصيب مالك الساحة من الحديقة أكبر من نصيب غيره. ولم تكن بيوت الساحة صغيرة بل كانت عبارة عن منازل تتراوح ضريبتها السنوية بين ستة وعشرين

وستة وثلاثين جنيهاً، مبلغ ليس في قدرة عامل أو وكيل صغير في شركة تأمين أو محصل إيجارات أن يدفعه. وبالإضافة إلى ذلك فقد بنيت بعناية وبكرم، وبالرغم من أن هندسة بنائها كانت فاسدة، فإن بعض آثار النعم في العصر الجورجي قد تجلت فيها. لقد كانت أفضل صف للمنازل في المنطقة السكنية الجديدة في البلدة ولا شك في ذلك أبداً. وكان سكيلورن يشعر بشكل واضح، عندما يدخل هذه المنازل قادماً من الفيلات ذات الملكية الحرة، أنه قد دخل إلى مكان أشمس وأفسح وأطلق. وفجأة سمعت هيلدا صوت أمها».

ولكننا لا نستطيع أن نسمع صوت والدة هيلدا أو صوت هيلدا نفسها، وما نسمعه لا يتعدى صوت السيد بينيت يسرد علينا حقائق عن الإيجارات و«العقار الحر» و«عقار الالتزامات» والغرامات: ما الذي يقصده السيد بينيت؟ لقد كونت فكرة عما يقصده، إنه يحاول أن يجعلنا نعمل خيالنا كما يحاول أن ينومنا تنويماً مغناطيسياً يوحي إلينا من خلاله أن المنزل الذي شيده لا بد من أن يكون آهلاً بالسكان. وهكذا، وبالرغم مما يتمتع به السيد بينيت من قدرة فائقة على الملاحظة، ومن مشاركة وجدانية كبيرة وإنسانية رائعة، فإنه لم يعر السيدة براون في زاويتها نظرة واحدة. ها هي ذي تجلس في زاوية العربة، تلك العربة المسافرة من عصر من عصور الأدب الانكليزي إلى عصر آخر تال، لا من ريتشموند إلى واترلو، إذ إن السيدة براون خالدة. إنها الطبيعة الإنسانية وهي تتغير في الظاهر فقط، أما كتاب القصة فهم الذين يعبرون. ها هي ذي تجلس هناك دون أن تحظى بنظرة واحدة من هؤلاء الكتاب الإدوارديين. لقد نظروا خارج النافذة بقوة وتفحص وعطف، نظروا إلى المعامل وإلى المدن الفاضلة (اليوتوبيا) وإلى زخرفة المفروشات في العربة، إلا أنهم لم ينظروا إليها أبداً، لم يروا الحياة أو الطبيعة البشرية على الاطلاق. وهكذا فقد نمّوا في كتابة القصة تكنيكاً يناسب أهدافهم، وقد صنعوا أدواتهم واصطلاحاتهم التقليدية ليقوموا بعملهم، إلا أن هذه الأدوات ليست أدواتنا وذلك العمل ليس عملنا. وفي رأينا أن اصطلاحاتهم التقليدية هي دمار، وأدواتهم هي هلاك.

ربما تتذمرون من غموض لغتي، وربما تسألون عن معنى الاصطلاح التقليدي والأداة، وعن قولي إن اصطلاحات السادة بينيت وويلز وجولزورثي لا تصلح أن تكون تقاليد صميمية للجورجيين؟ والسؤال صعب، وسأحاول الإجابة بإيجاز. فالتقاليد في الكتابة لا تختلف كثيراً عن التقاليد في الأخلاق. ومن الضروري أن توجد بعض الوسائل في كل من الحياة والأدب لتملأ الهوة بين المضيفة وضيفها القريب من جانب، وبين الكاتب والقارئ الغريب من جانب آخر. المضيفة تفكر في الجو، وقد برهنت أجيال من المضيفات أن هذا الموضوع ذو أهمية عالمية نؤمن بها جميعاً. فهي تبدأ كلامها قائلة: سيكون الطقس سيئاً جداً في أيار، وحين تتصل بهذا الشكل مع ضيفها الغريب تنتقل إلى موضوعات أكثر أهمية، وهكذا الحال بالنسبة للأدب. إن على الكاتب أن يتصل بقارئه، وذلك بعرض أشياء يعرفها، وهي لذلك تنير خياله وتجعله يرغب في التعاون في مسألة أصعب بكثير ألا وهي تثبيت دعائم الإلفة والمودة. ومن أكثر الأمور أهمية أن يصل إلى نقطة الالتقاء هذه بسهولة وبطريقة تكاد تكون غريزية، في الظلام والعينان مغلقتان. وها هو ذا السيد بينيت يستغل هذه القاعدة المشتركة في النص الذي اقتبسته. والمشكلة التي تواجهه هي أن يجعلنا نعتقد بحقيقة هيلدا لسويز. وهكذا بدأ، لكونه من الإدواردين، بوصف دقيق تفصيلي لنوع البيت الذي كانت تعيش فيه هيلدا، ونوع البيوت التي كانت تراها من النافذة. لقد وجد الإدواريون في الأملاك العقارية نقطة انطلاق سهلة إلى الإلفة والمودة. وبالرغم من أن الطريقة كانت غير مباشرة، إلا أنها نجحت إلى حد بعيد، وقدمت بهذه الوسيلة آلافاً من الهيلدا سويز إلى هذا العالم. وقد كان هذا تقليداً جيداً بالنسبة لذلك العصر وذلك الجيل. أما الآن، وإذا سمح لي أن أمزق حكايتي إرباً، فإنكم ستشعرون بشدة بما عانيته من حاجة إلى عرف، وبمقدار الخطورة التي تستهدف الكاتب عندما تكون أدوات الجيل الواحد غير مجدية بالنسبة للجيل الذي يليه. وقد تركت الحادثة انطباعاً كبيراً في نفسي، ولكن كيف أنقل هذا الانطباع إليكم؟ كل ما كان بوسعي

عـمله هو أن أنقل مـا قـيل أمـامي بـدقـة متناهـيـة ، وأن أصف بـالتـفـصـيل مـا كـانوا يرتدونه ، وأن أقول بيأس إن جميع أنواع المشاهد قد اندفعت إلى دماغي كي أشرع في قذفها كيفما اتفق . ثم أصف هذا الانطباع الواضح الطاغي فأشبهه بتيار أو رائحة حريق . وأقول الحق ، لقد كنت واقعة تحت تأثير اغراء قوي بتأليف رواية من ثلاثة مجلدات عن ابن السيدة المسنّة ثم مغامراته في عبور المحيط الأطلسي ، وعن ابنتها التي كـانت تملك مخزن قبعات في وستمنستر ، ثم حياة سميث الماضية ومنزله في شيفيلد ، مع أن مثل هذه القـصص هي أكثر الأمور كـآبة وتناقـضـاً وتدجيلاً في هذا العالم .

ولو فعلت ذلك لوفرت على نفسي ذلك الجهد المخيف الذي يتطلبه تفسير ما أقـصـده . وللوصـول إلى مـا أعنيـه يجب أن أعـود إلى الوراء مـراحل عـديدة ، وأن أجرب أمراً بعد الآخر ، وجملة بعد الأخرى ، مرجعة كل كلمة إلى الرؤيا الخاصة بي ، على أن تطابقـهـا إلى أبعـد حدود الدقـة . كل ذلك وأنا مدركـة وجوب إيجاد قاعدة مشتركة بيننا ، وعرف لا يكون متطرفـاً في غرابته أو تصوره أو خياله إلى حد يصعـب تصديقه . وأعـترف أنني تنصلت من هذه المهـمة الشـاقة ، وتركت السـيدة براون تنزلق من بين أصابعي ، ولم أخبركم أي شيء عنها . ويعود بعض السبب في ذلك إلى خطيئة الإدواردين أنفسهم . لقد سألتهم ـ وهم أكبر مني وأفضل ـ كيف أبدأ في وصـف شخصية هذه المرأة؟ فأجابوا؟ « ابدئي بالقول إن لوالدها حانوتـاً في هاروجيت ثم حددي الإيجار وأجور الباعة المساعدين لوالدها عام ١٨٧٨ . وابحثي عن المرض الذي توفيت بسببه والدتها ، صفي السرطان ، وصفي الأكفان البيضـاء وصفي . . » لكنني صرخت كفى ! كفى ! . وأعـتذر عن القول بأنني قد قذفت تلك الأداة القبيحة الخرقاء المتناقضـة من النافذة إذ إنني عـرفت أني إذا شرعت في وصـف السرطان والأكفان البيضـاء ، فإن السيدة براون ، هذه الرؤيا التي أتمسك بها ، بالرغم من جهـلي بـالطريقـة التي تمكنني مـن إيصـالهـا إليكـم ، ستـشـحـب وتـسـود ثـم تختفي إلـى الأبــد .

هذا الذي أعنيه بقولي إن أدوات الإدواردين غير صالحة لاستعمالنا. لقد شددوا تشديداً هائلاً على صناعة الأشياء وبنائها، وقدموا لنا بيتاً آملين أن نستنتج نوع المخلوقات التي تعيش فيه. ونحن نعترف كي نفيهم حقهم أنهم شيدوا بيتاً أجدر بأن يسكن. ولكننا إذا اعتقدنا أن الروايات تكون عن البشر في المقام الأول، وعن بيوتهم في المقام الثاني، فإننا نكون قد اتبعنا الطريقة الخاطئة في المعالجة، لذلك كان على الكاتب في العصر الجورجي أن يبدأ بالتخلص من الطريقة المتبعة في ذلك الوقت. لقد ترك وحيداً يواجه السيدة براون دون أي وسيلة لتعريفها إلى القارئ. إلا أن هذا القول يفتقر إلى الدقة، فالكاتب لا يكون وحيداً أبداً، والجمهور دائماً معه، في المقصورة المجاورة على الأقل إن لم يكن على مقعد واحد. والجمهور رفيق سفر غريب، إنه في إنكلترا شخص وديع ذو قابلية للايحاء، شخص إذا استطعت أن تجلب انتباهه فإنه سيصدق ما تقوله بلا أدنى ريب عدداً من السنين. وإذا قلت للجمهور بإيمان كاف «كل امرأة لها ذيل، وكل رجل له سنام» فسيتعلم الجمهور أن يرى المرأة بذيل والرجل بحدبة. وربما ظنك ثورياً أو خارجاً عن حدود اللياقة: لو قلت: هراء! الذيل للقرد والسنام للجمل، لكن الرجال والنساء لهم عقول وقلوب، إنهم يفكرون ويشعرون، إذ يبدو قولك هذا له نكبة سخيفة غير لائقة.

ولكن فلأعد إلى الموضوع. الجمهور البريطاني جالس بمحاذاة الكاتب يقول بطريقته الاجتماعية الواسعة «النساء المسنات لهن بيوت وآباء، ولهن دخل وخدم وأكياس للماء الساخن، وهذا ما يدلنا على أنهن متقدمات في السن. والسادة ويلز وبينيت وجولزورثي علمونا أن هذه هي الطريقة للتعرف عليهن. أما الآن فما هو السبيل إلى الايمان بوجود السيدة براون؟ إننا لا نعرف ما إذا كان اسم الفيلا التي تقطنها ألبرت أو بالمورال، ولا نعرف ثمن قفازها، أو فيما إذا كانت والدتها قد توفيت بالسرطان أو السل. كيف تصبح حية إذن؟ كلا إنها مجرد تلفيق صنعه الخيال».

والسيدات المسنات طبعاً لسن من صنع الخيال، بل من صنع فيلات حرة الملكية أو أملاك مقيدة بالتزامات.

وهكذا فقد كان الكاتب الجورجي في وضع حرج، فهذه هي السيدة براون تحتج لأنها تختلف تمام اختلاف عن الصورة التي رسمها الناس. وبومضة خاطفة ساحرة من مفاتنها تستهوي الكاتب أن يسرع لإنقاذها، وهنا يقدّم الكتّاب الإدوراديون أدوات صالحة لبناء البيوت أو لتحطيمها. أما الجمهور البريطاني فيحتم رؤية كيس الماء الساخن أولاً، بينما يسرع القطار مندفعاً إلى تلك المحطة التي يجب أن ننزل فيها جميعاً.

هكذا كان ـ على ما أعتقد ـ الوضع الذي وجد فيه الشباب الجورجيون أنفسهم عام ١٩١٠. والكثيرون منهم ـ وأقصد السادة فورستر ولورنس بشكل خاص ـ قد أفسدوا إنتاجهم الباكر بمحاولتهم استعمال هذه الأدوات بدلاً من وضعها جانباً. لقد جربوا التوفيق بين الناحيتين والجمع بين شعورهم المباشر بغرابة شخصية معينة وأهميتها، وبين معلومات السيد جولزورثي عن قوانين المصانع ومعلومات السيد بينيت عن البلدان الخمسة. لقد جربوا هذه الطريقة إلا أن شعورهم بالسيدة براون وخصائصها كان أحدّ وأقوى من أن يسمح لهم بالاستمرار على هذا المنوال. كان عليهم أن يقوموا بعمل ما، ومهما كانت الخسارة في الحياة أو الأعضاء أو الأملاك الثمينة يجب إنقاذ السيدة براون والتعبير عن شخصيتها ثم تثبيت علاقاتها مع العالم قبل أن يقف القطار وتختفي إلى الأبد. وهكذا بدأ التحطيم والهدم، وبدأنا نسمع صوت التهشيم والسقوط والتحطيم والتدمير في الأشعار والروايات والتراجم، وحتى في مقالات الصحف والبحوث. إنه صوت العصر الجورجي السائد، وفيه نغمة كئيبة إذا ما قورنت بأنغام الماضي العذبة الرخيمة، وإذا ما فكرت في شكسبير وميلتون وكيتس، وحتى في جين أوستن وثاكري وديكينز، وإذا ما فكرت أيضاً في اللغة والذرا التي يمكن أن تحلق إليها عندما تكون حرة، أو رأيت النسر ذاته أسيراً أجرد ناعقاً كالغراب.

وبالنظر إلى هذه الحقائق، وتلك الأصوات المدوية في أذني والخيالات التي في ذهني، فإنني لن أنكر أن للسيد بينيت بعض الحق عندما يتذمر لأن الكتاب الجورجيين لا يستطيعون أن يقنعونا بحقيقة أشخاصهم. وأنا مجبرة على الموافقة على أنهم لا يصدرون ثلاث تحف خالدة كل خريف، كما كان يفعل كتاب العصر الفكتوري بانتظام. لكنني لا أشعر بالكآبة بل على العكس يشيع في نفسي الأمل، إذ إنني أعتقد أن هذه الحالة لا مفر منها عندما يعجز عرف معين، بسبب الشيخوخة الهرمة أو الشباب القليل الخبرة، أن يكون حلقة اتصال بين الكاتب والقارئ بل يصبح بدلاً من ذلك عقبة وعائقاً. إننا في اللحظة الحاضرة لا نشكو من الانهيار، بل من فقدان دستور أخلاقي يرضى عنه الكتاب والقراء كمقدمة لعلاقة الصداقة التي هي أكثر متعة، فالعرف الأدبي في هذا الوقت مصطنع، يفرض علينا أن نتكلم عن الطقس ليس غير طيلة الزيارة بأكملها. والضعيف بطبيعة الحال يود الإخلال بهذا العرف، أما القوي فينقاد إلى تحطيم أسس وقوانين المجتمع الأدبي. وقد أخذت هذه الدلائل تظهر في كل مكان، فانتهكت حرمة قواعد اللغة وأصاب التراكيب الانحلال تماماً، كما يفعل صبي يقضي عطلة نهاية الأسبوع عند عمته فيتمرغ في حوض الخبازى الإفرنجية من قبيل الرعونة بعد أن تأخذ مراسيم الأحد في الزوال. على أن الكتّاب الأكثر نضجاً لا ينغمسون بالطبع في استعراض أهوج لحقدهم، إن إخلاصهم لشديد وشجاعتهم هائلة، ومشكلتهم إنهم لا يدرون أيستعملون أصابعهم أم شوكتهم. وهكذا إذا قرأت السيد جويس أو السيد إليوت فستذهلك بذاءة الأول وغموض الثاني. فبذاءة السيد جويس في يوليس هي بذاءة رجل مستميت، صادرة عن قصد وسابق إصرار، رجل يشعر أن عليه إذا أراد أن يتنفس أن يحطم النوافذ، وفي بعض اللحظات، وعندما تتحطم النافذة يكون جويس رائعاً، ولكن أي استنزاف للطاقة في هذا! وما أسخف البذاءة عندما تكون عملاً متعمداً مكشوفاً يقوم به رجل يحتاج إلى هواء نقي، ولا يكون فائضاً عن طاقة وفيرة أو وحشية زائدة! ومرة ثانية لنعد إلى غموض السيد إليوت. إني أرى أن

السيد إليوت قد كتب بعض الأبيات المنفردة التي هي من أجمل ما نظم من شعر حديث، ولكن يا لعدم تسامحه مع عادات المجتمع القديم! إنه لا يطيق آداب هذا المجتمع باحترامه الضعيف أو احتماله ما هو ممل. وأنا عندما أتدفأ بشمس تنبعث من جمال أخّاذ ساحر لبيت من أبياته الشعرية، ثم أفكر بأنني يجب أن أقوم بقفزة خطرة تسبب الدوار إلى البيت الآخر، وأتابع القفز من بيت إلى آخر كبهلوان يجازف بالطيران من قضيب إلى قضيب، فإنني أعترف أنني عند ذلك أستصرخ الأذواق القديمة وأحسد أجدادي على استرخائهم وهم يحلمون بهدوء في صحبة كتاب تحت الظلال، بدلاً من تجوالهم بجنون في الهواء. ومرة ثانية، وفي كتابي السيد ستراتشي «مشاهير العصر الفكتوري» و«الملكة فكتوريا»، يبدو الجهد والتوتر في الكتابة ضد اتجاه تيار العصر الحاضر واضحاً أيضاً. إلا أن هذا التوتر بالطبع هو أقل وضوحاً عنده، إذ إنه لا يعالج حقائق عنيدة فحسب، بل هو قد صنع لنفسه وخاصة من مادة القرن الثامن عشر دستوراً أخلاقياً ذاتياً يسمح له أن يجلس على مائدة واحدة مع علية القوم في البلاد، وأن يقول أشياء عديدة تحت ستار هذا اللباس الفاخر الذي لو تعرى منه هو ورفقاؤه لطردهم القوم من الغرفة شر طردة. ولو قارنا مع ذلك «مشاهير العصر الفكتوري» مع بعض مقالات اللورد ماكولي، فإننا رغم شعورنا أن اللورد ماكولي هو دائماً على خطأ، وأن السيد ستراتشي دائماً على صواب، سنشعر أيضاً أن في مقالات اللورد ماكولي مادة وآماداً وثروة تدل على أنه سابق لعصره. لقد استنفذ كل طاقاته في عمله، ولم يستغل واحدة منها في الإخفاء أو التبديل. وكان على السيد ستراتشي أن يفتح أعيننا قبل أن يرينا، كان عليه أن يبحث ويركب طريقة ماهرة في الكلام. إلا أن هذا الجهد الذي كان مخفياً رغم جماله قد حدد من مجاله وجرد عمله من بعض القوة التي يتوجب أن تبرز فيه.

ولهذه الأسباب إذن يجب أن نتوقع موسماً من الإخفاق والقطع المجزأة، ويجب أن نفكر أنه لا بد من وصول الحقيقة ذاتها إلينا في حالة منهكة مشوشة بسبب

الجهد الكبير الذي بذل للعثور على طريقة لسرد هذه الحقيقة. إن يوليس والملكة فيكتوريا والسيد بروفروك، وأنا أذكر هنا بعض الأسماء التي كانت السيدة براون سبب شهرتها، تشحب وتبقى مشوشة حتى يصل المنقذون إليها.

إن ما نسمعه هو صوت فؤوسهم، صوت قوي منبه يرن في أذني، إلا إذا رغبتم في النوم طبعاً حين تكرم القدر ومنحكم طائفة من الكتاب القلقين القادرين على تلبية رغباتكم.

أخشى أن أكون قد بلغت حد الإملال في محاولتي للإجابة عن بعض الأسئلة التي بدأت في إثارتها. لقد قمت باستعراض بعض الصعوبات التي تواجه في رأيي الكاتب الجورجي في جميع الأشكال التي يرتئيها، ثم حاولت أن أجد له الأعذار. وفي النهاية أرجو أن تسمحوا لي بالمجازفة في تذكيركم بواجباتكم ومسؤولياتكم المترتبة عليكم بصفتكم شركاء في عملية تأليف الكتب، ورفقاء في عربة القطار، وزملاء مسافرين مع السيدة براون. فهي على مرأى منكم وأنتم في صمتكم المطبق، كما هي على مرأى منا نحن الذين نؤلف القصة عنها. وقد مر بكم في حياتكم اليومية خلال هذا الأسبوع تجارب أكثر متعة وغرابة من التجربة التي حاولت وصفها، وربما وصل إلى أسماعكم شذرات من الأحاديث ملأتكم بالعجب. ثم ذهبتم إلى فراشكم وقد حيركم تعقد مشاعركم. ففي يوم واحد سرت في أدمغتكم آلاف من الأفكار، وتلاقت وتصادمت آلاف من العواطف ثم اختفت في فوضى مثيرة للدهشة. ورغم ذلك فأنتم تسمحون للكتّاب أن يزيفوا ذلك كله ويخدعوكم بصورة للسيدة براون أبعد ما تكون عن تلك الرؤيا المدهشة. ويبدو أنكم بسبب تواضعكم تعتبرون أن الكتّاب من طينة غير طينتكم وأنهم يعرفون عن السيدة براون أكثر مما تعرفون. إن هذا أكبر خطأ ممكن، وليس غير هذا الانقسام بين القارئ والكاتب، وهذا الشعور بالتواضع من ناحيتكم، والزهو بالمهنة والامتيازات من ناحيتنا، مسئولاً عن فساد كتبنا وعجزها، كتبنا التي يجب أن تكون ذرية سليمة

لاتحاد متكافئ وثيق العرا يؤلف بيننا . وهكذا تظهر للوجود روايات ملساء ناعمة وتراجم سخيفة مشؤومة ونقد ركيك تافه وقصائد تتغنى بتمجيد براءة الورد والغنم، ثم تنطوي هذه الأشكال كلها ظاهرياً تحت اسم الأدب في وقتنا الحاضر .

أما دوركم فهو أن تصروا على أن ينزل هؤلاء الكتّاب عن قواعد تماثيلهم، وأن يصفوا السيدة براون وصفاً جميلاً إذا أمكن، وحقيقياً مهما كانت الظروف . ويجب أن تصروا أيضاً على أن السيدة براون هي سيدة مسنة ذات كفاءة كبيرة ونوعية غير محدودة، وهي قادرة على الظهور في أي مكان، وارتداء أي لباس، وقول أي شيء، والقيام بأي عمل كان . إلا أن الأشياء التي تقولها والأمور التي تؤديها وعينيها وأنفها وكلامها وصمتها هي أشياء ذات سحر طاغ، فهي بالطبع الروح التي تعيش بواسطتها، بل هي الحياة نفسها .

ولكن إياكم أن تتوقعوا في الوقت الحاضر تصويراً كاملاً مرضياً لها . إن عليكم أن تحتملوا التشنج والغموض والتجزئة والإخفاق . ونحن ننشد مساعدتكم في هدف نبيل إذ إني سأتفوه بنبوءة أخيرة مغرقة في التهور . إننا نرتعد على شفا عصر عظيم من عصور الأدب الإنكليزي، عصر لا يمكن الوصول إليه إلا إذا أصررنا على التمسك دائماً بالسيدة براون وعدم هجرانها إلى الأبد .

جوزيف وودكرتش

المنطق المغلوط في التراجيديا [1]

لقد حملت إلينا العصور العظيمة، بواسطة تركتها الفنية، صورة مظلمة عن حيويتها الرائعة. وعندما نقلب صفحات تراجيديا لسوفوكليس أو شكسبير فإننا نشارك مشاركة واهية في التجربة التي خلقت هذه التراجيديا، كما نزعم في بعض الأحيان أننا نفهم روح هذه الآثار الأدبية. والحقيقة هي أننا، حتى في اللحظات التي تمتد فيها روحنا إلى أقرب ما يمكن من أبعاد هذه المؤلفات، نراها من خلال زجاج معتم.

إن تقييم الآثار الأدبية أسهل بكثير من إبداعها ولذا فإن العصر الذي لا يمكّنه ضعفه من الوصول إلى القمم التي وصل إليها أبناء عصر سابق يستطيع، مع عجزه، أن يرى هذه الأعالي الشاهقة من فوقه. وهكذا فإننا عندما نرى سوفوكليس أو شكسبير وهما يحلقان في هواء لا نحلم باستنشاقه أبداً، نقول إننا نستطيع تقييم

---

(١) ظهرت هذه المقالة مع بعض الاختلافات الطفيفة أول مرة في تشرين الثاني عام ١٩٢٨ في مجلة شهرية، ثم ظهرت ثانية كفصل خامس في كتاب «المزاج الحديث: دراسة واعتراف» ١٩٢٩. ولد السيد كرتش عام ١٨٩٣. وهو مؤلف «الكوميدياوالضمير بعد عصر رجوع الملكية» (١٩٢٤) و«إدجار آلن بو: دراسة في النبوغ» (١٩٢٦)» و«خمسة أسياد: دراسة في طفرات الرواية» (١٩٣٠) و«التجربة والفن: بعض المناحي الجمالية في الأدب» (١٩٣٢) و«هل أصابت أوروبا نجاحاً» (١٩٣٤). و«الدراما الأميركية منذ ١٩١٨» (١٩٣٩) ثم «صامويل جونسون» (١٩٤٤).

آثارهما الأدبية. وما نقصده هو أنه بإمكاننا أن نعجب، ولكننا لن نحلم بالمشاركة في الرؤيا الرائعة للحياة البشرية التي خلقوا منها، حتى ولا بنسبة ما يشارك هؤلاء البسطاء الذين كتبت هذه المسرحيات من أجلهم. وفي حين تترامى إلينا هذه الأصوات المنتصرة من مكان بعيد وتخبرنا عن عالم بطولي لا وجود له الآن، فإنها تحدث هؤلاء عن حقائق مباشرة وتكشف لهم عن المعنى الباطني للحوادث التي كانوا يعيشون وسطها.

وعندما تتسرب الحياة تسرباً كاملاً من أثر أدبي ينحدر إلينا من الماضي، وعندما نقرؤه دون أي وعي عاطفي، وعندما لا نستطيع أن نتصور كيف كان الأشخاص الذين كتب من أجلهم هذا الأثر الأدبي يستمتعون به ويرضون عنه، عند ذلك بالطبع لا يعود هذا الأثر عملاً فنياً ويتضاءل حتى يصبح واحداً من تلك «المستندات» المخيبة التي نفهمها فهماً خاطئاً بسبب استعمال عقلنا في فهم أمور لا يمكن فهمها إلا بمشاركة وجدانية. وبالرغم من وجود كثير من الآثار الأدبية القديمة التي بدأت بالاضمحلال بهذه الطريقة، فإن هناك بعضاً منها، كالتراجيديات اليونانية أو تراجيديات عصر إليزابيث ما يزال في منتصف الطريق بين الآثار الفنية والمستندات. لقد فقدت بالنسبة لنا أهميتها المباشرة التي كان يشعر بها أولئك الذين كتبت لهم أصلاً، إلا أن هذه الآثار لم تبعد عنا كلياً، ونحن لا نعيش في العالم الذي تمثله، ولكننا نستطيع أن نتخيله نصف تخيل وأن نقيس المسافة التي تفصلنا عنه. إننا لا نكتب تراجيديا الآن، إلا أننا ما نزال قادرين على التحدث عن روحها التي كان يمكن ألا يكون لدينا أي فكرة عنها لولا هذه الآثار.

إن عصراً يستطيع حقاً أن يقيم شكسبير أو سوفوكليس لا بد من أن يكون حائزاً آثاراً يمكن أن تقارن بما خلفه شكسبير وسوفوكليس، آثار مشابهة، لا من حيث الشكل والروح بالضرورة، بل من حيث الضخامة على الأقل. ومهما تكن

رؤياها للحياة مختلفة فيجب أن تكون هذه الرؤيا مساوية لما سبقها في الوفرة وحدّة الانفعال. إلا إننا عندما نضع تحفة معاصرة بحذائها وعندما نحاول المقارنة بينهما، ولتكونا على سبيل المثال «الأشباح» أو «النساجون»، فإننا حينذاك ننكمش وكأننا نوشك على اقتراف سخافة ما، ونشعر وكأننا نلعب بكرة فوق سهول البريري العظيمة حتى نميز أياً منها أكبر مساحة. إن المشكلة ليست مشكلة فن، لكنها مشكلة عالمين مختلفين شغلتهما عقليتان مختلفتان. وإن أكبر قدرة على التعبير وأعظم موهبة لصياغة الكلمات لا يمكن أن تحول إبسن إلى شكسبير، فالمواد التي خلق الثاني منها آثاره الأدبية ومفهومه عن الانفعالات البشرية ورؤياه الواسعة للحياة البشرية لم توجد عند إبسن ولم يكن ممكناً أن توجد، كما لم تتوفر لدى معاصريه، ولم يكن ممكناً أن تتوفر. وخلال القرون التي تعاقبت بعد شكسبير تضاءلت أهمية الله والإنسان والطبيعة. ولم يكن سبب ذلك أن النظرية الواقعية للفن الحديث قد قادتنا إلى الاهتمام بأشخاص بسطاء متواضعين، بل يعود السبب إلى العملية ذاتها التي أدت إلى تطور النظريات الواقعية في الفن والتي بررت وجود رؤيانا الفنية، وكذلك وضعت تفاهة الانسان أمام ناظرينا.

وهكذا، ومع أننا لا نزال نطلق اسم التراجيديا على الواحد تلو الآخر من الآثار الأدبية الحديثة التي تصف تعاسة الإنسان، وتنتهي بأسى أشد من الأسى الذي تبدأ به، فإن هذه التسمية خاطئة لأن من الواضح أن هذه الأمثلة التي هي قيد البحث لا تشترك مع الأمثلة الكلاسيكية في أي شيء على الإطلاق. وهي تسبب للقارىء شعوراً بالضيق الذي هو مناقض تماماً للشعور بالابتهاج الذي يتولد عند القارىء عندما تصعد روح شكسبير متهللة متخطية تلك المصائب الخارجية التي يسردها، بمجدة عظمة الروح البشرية التي يصف آلامها ومآسيها. ولا نجد تعليلاً لذلك في القالب الدرامي أو التعبير الأدبي الذي كتبت فيه التراجيديا، فهو ليس

نتيجة لطراز معين في الأدب أو إصرار على الكتابة عن الطبيعة البشرية أو الشخصية من وجوه مختلفة، أو حساسية متزايدة في الشعور كالتي تجعلنا نجفل عندما نفكر في آلام ميديا أو عطيل، أو تفاؤل كبير يجعلنا نرى الحياة في إطار أكثر بهجة؛ بل هو على العكس من ذلك نتيجة ضعف في الروح البشرية لا يختلف عما وصفناه في الفقرة السابقة من هذه المقالة. وهو وسيلة إيضاحية أخرى للضعف التدريجي في ثقة الإنسان بمقدرته على فرض تفسير لظاهرة الحياة يرضي رغباته، مما سيكون موضوع نقاشنا الحالي.

أما تفسير هذه الحقيقة وتوضيح أن خلق التراجيديا الكلاسيكية تضمن محاولة ناجحة لفرض تفسير مُرْضٍ، فإن بحثه سيتطلب المقطع القادم. أما إنها قد فرضت تفسيراً مقنعاً فهو واضح تمام الوضوح لأي شخص ينتهي من قراءة أوديب أو الملك لير بشعور من الغبطة التي تأتي إلينا إذا ساعدنا الحظ على التغلغل في روح هذه الآثار بالقدر الذي نستطيع، نظراً لبعدنا عن تلك العصور الأدبية وضعفنا العاطفي بالنسبة إليها. ويمكننا أيضاً أن نغامر بالإدلاء بملاحظة سابقة لأوانها هي أنه إذا كانت المسرحيات والروايات المعاصرة تتناول أشخاصاً أقل شأناً وعواطف أضعف قوة، فالسبب لا يعود إلى أننا قد أصبحنا نهتم بشخصيات عادية وبمغامراتها غير اللامعة، بل لأننا - طوعاً أو كرهاً - قد بدأنا نرى أن روح الإنسان عادية وعواطفه حقيرة.

- ٢ -

قال أرسطو إن التراجيديا هي محاكاة الأعمال النبيلة. ورغم مضي ألفين وخمسمائة عام على هذا القول، فليس هناك إلا أمر واحد نميل إلى تعديله. يبدو لنا أن كلمة محاكاة هي كلمة ساذجة حين نستعملها للتعبير عن الوسيلة التي تتحول فيها الملاحظة إلى فن. ونحن نبحث عن كلمة أخرى يمكن أن تحدد، أو على الأقل أن تتضمن، طبيعة تدخل شخصية الفنان بين المنظور والناظر، هذا التدخل الذي

تتكون منه مهمته، والذي ينقل بواسطته الأمور إلينا وقد طرأ عليها تعديل، بدلاً من أن تكون مجرد محاكاة للأمر الذي يتأمله.

وفي أثناء البحث عن هذه الكلمة ابتكر علماء الجمال في العصر الرومنتيكي اصطلاح «التعبير» واصفين الهدف الفني الذي كانت المحاكاة الظاهرة خاضعة له. ومن ناحية أخرى فإن علماء النفس شعروا أن النسق الفني في أساسه تحويل للحقيقة بطريقة تجعلها أكثر ملاءمة لرغبات الفنان. وقد استخدموا تعابير مختلفة محاولين وصف هذا التحريف في الرؤيا الذي قد تنتجه رغبة الفنان. وبالرغم من أن الكثيرين من النقاد الجدد ينبذون الرومانتيكية وعلم النفس، إلا أنهم يصرون على حقيقة أساسية وهي أن مهمتنا في الفن ليست مجرد محاكاة، بل هي فرض شكل معين على المادة لا يمكن أن تتخذه لو أنها نقلت نقلاً فوتوغرافياً.

ليست التراجيديا إذن كما يقول أرسطو محاكاة لأعمال نبيلة، إذ إنه في الحقيقة لا يعرف أحد ما هو العمل النبيل، أو إذا كان ماندعوه بالنبل موجوداً في الطبيعة خارج عقل الإنسان. إن قيام آخيل بجر جسد هكتور الميت حول جدران طروادة وعلى مرأى من أندروماك التي رجته أن يسمح لها بدفنه دفناً لائقاً هو بالتأكيد ليس بالعمل النبيل في شيء، مع أنه كان عملاً نبيلاً بالنسبة لهوميروس الذي جعل منه موضوع نص نبيل في شعر نبيل. وعلى التأكيد أيضاً يمكننا أن نجعل من العمل ذاته موضوعاً لتراجيديا وموضوعاً لرواية هزلية، حسب الطريقة التي يعالج بها هذا الموضوع. لذلك إذا قلنا إن التراجيديا هي محاكاة لعمل نبيل فإننا نتهم حينذاك بأننا افترضنا أولاً أن الفن والتصوير الفوتوغرافي هما شيء واحد، وثانياً أن النبل فطري في عمل ما، بغض النظر عن الدوافع التي تحفزه أو وجهة النظر التي يرى من خلالها.

وبالرغم من كل ذلك فإن فكرة النبل ملازمة لفكرة التراجيديا، لا يمكن أن تعيش بدونها. فإذا لم تكن التراجيديا محاكاة للأعمال النبيلة، أو حتى تمثيلاً محوراً لها فهي لا شك تمثيل لأعمال تعتبر نبيلة، وفي هذا القول تكمن طبيعتها الجوهرية. إذ لا يستطيع إنسان أن يدرك النبل إلا إذا كان قادراً على الإيمان بعظمة الإنسان وأهميته. إن عمل التراجيديا هو على الأغلب -إن لم يكن دائماً- عمل فاجع، إذ إن الروح البشرية تجد في الفجيعة نفسها الفرصة كي تكشف انتصارها على العالم الخارجي الذي يخفق في التغلب عليها، ولكن الفاجعة في التراجيديا هي وسيلة لغاية ليس غير. والشيء الأساسي الذي يميز بين التراجيديا الحقيقية وتلك المؤلفات الحديثة المثيرة للكآبة التي تسمى في بعض الأحيان باسمها، هو أن الفنان يجد نفسه في التراجيديا فقط قادراً على اعتبار شخصياته وأعمالها في مستوى من الأهمية والسعة يجعلها تتصف بالنبل، كما يجد نفسه قادراً على حملنا على اعتبارها كذلك. تنبعث التراجيديا إذن، كما في عصر بركليس عند اليونان، وفي العصر الاليزابيثي في انكلترا، عندما يشعر الناس أتم شعور بفواجع الحياة، ولكنهم يبقون بالرغم من ذلك مطمئنين واثقين بعظمة الانسان الذي تتكشف انفعالاته القوية وعزمه الشامخ عندما تصيبه واحدة من هذه الفواجع.

أما هؤلاء الذين يظنون خطأ أن التراجيديا تسبب الكآبة والانقباض، ولا يقدرون على إدراك الغبطة التي يوحي بها تمجيد عظمة الإنسان، فيخلطون بينها وبين الأشياء التي هي مجرد أشياء تعسة أو مثيرة للأشجان، فلا بد أن يكون في العصر البركليسي والأليزابيثي تناقض بالنسبة إليهم، ذلك أنهما من أكثر العصور التي عرفها العالم ثقة، ومع ذلك فقد أبدعت خلالها في الوقت ذاته أكثر التراجيديات قوة. إلا أن التناقض يزول عندما تقرر أن التراجيديا ليست في الأساس تعبيراً عن اليأس، بل عن الانتصار على اليأس والثقة بقيمة الحياة البشرية.

ولو مرت حقاً في حياة شكسبير تلك «الفترة المظلمة» التي نسبها إليه نقاده وكتّاب تراجم حياته، فإنها على الأقل شيء آخر غير ذلك اليأس الكئيب المجدب الذي يخيم على روح العصر الحديث. وفي منتصف هذه الفترة ألّف شكسبير كلا من عظمة جوهر عطيل ثم جلالة فكر هملت وأبرزهما أمام معاصريه قائلاً على لسان ميراندا «أيها العالم الجديد الشجاع يا من يضم مخلوقات كهذه».

إن كل الآثار الفنية التي تستحق هذا الاسم تنتهي نهاية سعيدة. وهذا الشيء هو الذي يجعل من فنهم فناً، ومن خلاله يقومون بعملهم. وسواء أكانت طبيعة الحوادث التي يسردونها سعيدة أم تعسة، فإنهم يصوغونها أو ينظمونها أو يفسرونها بطريقة تجعلنا نرضى بسرور عن نهايتها ولا نقبل عن ذلك بديلاً. وربما يقودوننا إلى عالم من الخيال المجرد حيث لا فرق بين الرغبة والحقيقة، ويصفون العالم كما تهوى قلوبنا تماماً أو أنهم يلتزمون الواقع كثيراً أو قليلاً. إلا أن عليهم أن يحافظوا دائماً على كسب موافقتنا، بطريقة ما، على تصويرهم لهذا العالم. أما الفروق التي تفصل بين نوع وآخر من المسرحية فهي مجرد فروق بين الوسائل التي يتم بواسطتها رضاؤنا وموافقتنا عليها، فالملهاة تضحك من الأخطاء البسيطة لشخصياتها، والدراما تجد حلاً لكافة الصعوبات التي تسمح لها بالظهور، والميلودراما في فصلها الشر عن الخير بخطوط بسيطة توزع المكافأة والعقاب طبقاً لقوانين عدل ساذجة ترضي نفوس المستمعين البسيطة التي ليست فلسفية لدرجة تجعلها تشك في قوانينها الأخلاقية البدائية، كما أنها ليست ناقدة إلى الحد الذي يجعلها تعارض الطريقة التي تخترق فيها حوادثها المرئية حدود الاحتمال. والتراجيديا التي هي أعظم الفنون وأصعبها لا تستطيع أن تتبنى شيئاً من هذه الوسائل، إلا أنها يجب أن تصل إلى نهاية سعيدة بطريقتها الخاصة، وبالرغم منَ أن نهايتها يجب أن تكون مفجعة ظاهرياً حسب افتراضها، وبالرغم من أنها يجب أن تخاطب أناساً يعرفون أن

الرجل الطيب يقتل، وأن أجمل الأشياء أسرعها إلى الزوال، إلا أنها يجب أن تتركهم- كما يفعل عطيل- راضين عن هذه النتيجة. يجب أن نسر، وهذا ما يحدث بالفعل عندما تموت جولييت، وكذلك - يجب أن نسر أيضاً- عندما يقذف لير بين أنياب العاصفة.

لقد قال ملتون إنه شرع في تبرير مشيئة اللّه في الإنسان. وإذا فسّرنا عبارته هذه بشكل واسع فيمكن أن نعتبر أنها تصف عمل الفن جميعه الذي يجب أن يجعل الحياة التي يمثلها بطريقة من الطرق مرضية لهؤلاء الذين يرون انعكاسها في المرآة السحرية، كما يجب أن يشبع رغبات المتفرج أو يوفق بينها على الأقل، لا عن طريق إشباع رغبات الفرد ورغباته الشاذة على الأغلب، كما يؤكد بسذاجة بعض من أتباع فرويد، بل على الأقل عن طريق إرضاء رغبة الإنسان في العالم بأجمعه بإيجاد عدل أو معنى أو على الأقل نظام معترف به. وهكذا فإن كل تراجيديا حقيقية، مهما كانت ضخمة، هي تأكيد لثقتنا بالحياة وتصريح بضرورة وجود الانسان على الأقل في عالمه هذا، حتى ولو لم يكن اللّه في سمائه.

إننا نرضى بسرور عن الإخفاق الخارجي الذي تصفه التراجيديا من أجل الانتصار الباطني الذي يتكشف عنه. لقد ماتت جولييت ولكن بعد أن أظهرت أن الحب شيء عظيم يتألق. وأغمد عطيل الخنجر في صدره ولكن بعد أن كشف عن عظمة في روحه تجعل من موته شيئاً تافهاً. ولو أنه مات في اللحظة التي وجّه فيها ضربته، وانتهى وهو مؤمن بأن العالم حالك السواد كما رآه قبل ظهور براءة ديدمونا له، فإن الحياة ستكون عند ذاك بالنسبة إليه مجرد لعنة كريهة. إلا أن شكسبير أبقاه حياً كي يسمح له بأن يعلم خطأه ثم يموت لا عن يأس بل عن رضى ومصالحة مفجعة مع الحياة. وربما كان من الأفضل أن يصدق الرجل ما يتعلمه الطفل من أن الطيبين سعداء وأن الأمور تنتهي بالطريقة المناسبة، إلا أن ما هو أشد أهمية هو أن

نكون قادرين على الاعتقاد - كما يفعل شكسبير - بأنه مهما انحرفت الأمور في هذا العالم ، فالإنسان، بالرغم من ذلك، يتمتع بصفات رائعة، والحب والشرف والعظمة ليست مجرد كلمات بل هي حقائق .

وهكذا فإن التراجيديا في العصور العظيمة لم تكن تعبيراً عن اليأس، بل وسيلة للخلاص منه . إنها تعبير عن الإيمان ونوع من الدين، وطريقة في النظر إلى حياة قد تجردت من الألم بسببها، أما روح كاتب التراجيديا الصلبة فإنها تقبض على الألم وتستعمله كوسيلة لاغتصاب السرور من هذا الوجود . ويجب أن لا ننسى أنه يتمكن من ذلك لأنه مؤمن بعظمة الطبيعة البشرية، ولأنه بالرغم من فقدانه ثقة الطفل بالحياة، لم يفقد ثقته الأهم بطبيعة الإنسان . وليس من الضروري لكاتب التراجيديا أن يعتقد بوجود اللّه، ولكن من الضروري أن يثق بالإنسان . وإذا كانت روح التراجيديا في الحقيقة نتاج اعتقاد ديني، حيث يستبدل بالإيمان بعظمة اللّه الإيمان بعظمة الإنسان في بعض الأحيان، فإن هذه الروح طبعاً تقوم مقام الدين في جعلها الحياة محتملة عند هؤلاء الذين يشاركون في أوهامها الخيرة . إنها تطهر أرواح من تعرضوا لليأس، وتجعل من إدراكنا أن الحياة لا تأتي بما تشتهي النفس أمراً محتملاً . وهكذا فإنها تؤدي بطريقتها الخاصّة ما تؤديه الديانات، إذ إنها تمنح الدنيا عقلانية ومعنى ومبرراً . ولكنها، بالرغم من تمتعها بمناعة الأديان، قد أصيبت أيضاً بنقاط ضعف الأديان جميعها . إذ إنها ستخسر نهائياً صفتها الحقيقية بالضرورة وتقترب تدريجياً من منطقة الخيال، وتضيّق أكثر فأكثر من رقعة الخيال الذي تبني فيه مثواها .

- ٣ -

إن الإيمان بالتراجيديا عند الشعب لا يمكن أن يوجد إلا إذا بلغ أفراده مرحلة معينة في تطور ذكائهم الواقعي . وقوم سذج - كرجال الشمال القدماء- يمكن أن

يكون في حوزتهم مجموعة من الأساطير التي هي تراجيديا في جوهرها، أو قد تكون لهم ميتولوجيا سعيدة بسيطة ذات نهاية مفرحة لا يشقى فيها إلا من يستحق ذلك، مما يجعل الحياة فيها مقبولة سهلة. ومن ناحية أخرى فإن مجتمعاً كثير السفسطة كمجتمعنا مثلاً، مجتمعاً لم يتخذ فقط مرحلة التفاؤل الساذجة عند الطفل بل تخطى أيضاً ذلك الإيمان العنيف المراهق بنبل الانسان الذي يميز سوفوكليس أو شكسبير، إن مثل هذا المجتمع يفتقر إلى قصص خرافية تطمئنه أن كل شيء على ما يرام في النهاية، كما يفتقر إلى تراجيديات تجعله يؤمن أن روحه أسمى من المصائب الخارجية التي تداهمها.

إنه يشك في فكره، ويحتقر انفعالاته العاطفية، ويدرك تفاهته وعجزه في هذا العالم، ولذا فهو لا يستطيع أن يسرد قصصاً غير تلك التي تزيد من حدة شعوره بتعاسته السخيفة، وعندما يهوي أبطاله (الأبطال اسم يطلق خطأ على هؤلاء الأشخاص التافهين الذين تصورهم القصة المعاصرة) فالسبب لا يعود في ذلك إلى الآلهة كما حدث لأوديب بل إلى الزهري كما حدث لأوزوالد أو لفنج، إذ إنهم يعرفون أنه حتى لو وجدت الآلهة فإنها لن تكترث بهم ولا يمكنهم أن يعزوا إلى أنفسهم أهمية في الفن لا يؤمنون بها هم ذاتهم. وتراجيدياتهم المزعومة لا تنتهي، ولا يمكن أن تنتهي، بواحدة من تلك المصائب التي يرجع صداها الكون عند شكسبير، إذ إنهم لا يمكن أن يتصوروا كما تصور روميو أن الكون يرتجف عندما يهدد حبهم بالانهيار، أو عندما يدنس المكان الذي جمعوا فيه كنزهم السخيف كما حدث بهيكل عطيل. وبدلاً من ذلك يتكدس الشقاء فوق الشقاء وسوء الحظ يتبع سوء الحظ ويصبح اليأس غير محتمل، إذ إنه يفقد مغزاه وأهميته.

وقد جعل إبسن واحداً من أشخاصه يقول إنه لم يقرأ كثيراً لأنه وجد القراءة غير ضرورية. وقد اختار إبسن هذا النعت بذكاء لامع إذ أنه تضمن معاني كثيرة

فاقت ما كان يقصده. فما الذي جعل الآثار الكلاسيكية غير ملائمة لدولنا؟ أليست هي تلك الافتراضات المستحيلة التي جعلت التراجيديا على ما هي عليه؟ أليست هي تلك الافتراضات بأن روح الانسان عظيمة، وأن الكون (بالإضافة إلى الآلهة) يهتم به كإنسان وأنه إنسان نبيل؟ وقد اتجه إبسن نحو السياسة في الأرياف للسبب نفسه الذي اتجه من أجله معاصروه وخلفاؤه - كل على طريقته الخاصة - إلى الإنسان العادي وحياته العادية، إذ كان فيها أمور صغيرة يستطيعون أن يؤمنوا بها.

والآن لنضع هذه الحقائق نصب أعيننا، ولنعقد مقارنة بين تراجيديا حديثة وأثر من الاثار العظيمة لعصرٍ زاهٍ. وليس القصد من ذلك أن نعرف مزايا كل منهما الفنية، بل أن نقرر إلى أي حد تستحق الأولى منهما هذه التسمية بحصولها على حل مفجع قادر على تطهير الروح أو التوفيق بين العواطف والحياة التي تصورها. وكي نجعل هذه المقارنة مجدية قدر الإمكان سنختار هملت من ناحية ومسرحية إبسن (الأشباح) من ناحية ثانية. لم يكتب هذه المسرحية أقوى الكتاب المحدثين وأكثرهم تمثيلاً للعصر فحسب، بل إنها بالإضافة إلى ذلك أبعد مؤلفاته عن السخف والتفاهة التي لا يمكن أن يفلت منها أي مؤلف معاصر يؤمن كغيره من العقول المعاصرة بأن الإنسان سخيف نسبياً. وفي مسرحية هملت يفرض أمير على نفسه (وهو في إدراكه مماثل للآلهة) واجباً من عالم غير منظور لإصلاح خطأ لا يخصه فقط، ولا يتعلق بوالدته وعمه فحسب، بل يهم النظام الخلقي للكون بأجمعه. إنه يمحو من عقله كل سجل تافه سخيف ويهجر وينبذ بسرعة دراساته وقصة غرامه، إذ كان من حسن حظه أنه استدعي ليشترك في عمل له أهمية كونية. ثم ينغمس (في بادىء الأمر) في الفكر لا في العمل، ويزن المطالب التي ألقيت على عاتقه، ويتأمل التعقيدات العظيمة في الكون، وعندما يحين موعد موته أخيراً، فإنه يموت ظافراً لا مخفقاً. ولم يسترجع الكون فقط التوازن الذي أخلت به

تلك الجريمة الشنعاء التي اقترفها آثمان (والفكر هو المسؤول عن تقرير الخير والشر) بل لقد أتيحت الفرصة لعقل جبارفي إعادة الأمور إلى مجراها الطبيعي، إذْ أتيح له أن يتأمل في نسق الكون الرائع الذي هو جزء منه، ثم يقدم دليلاً على عظمة روحه بالقيام بدور كلف به على مستوى رفيع. ولا داعي لأن نيأس في عالم كهذا إذا كان فيه مخلوقات كهذه.

ولنلتفت الآن إلى «الأشباح»، ولننظر إلى هذه الصورة ثم نقارنها بالأخرى. لقد ورث شاب الزهري عن أبيه، وما يكاد يشعر بهذا المرض الغريب حتى يعود إلى قريته في الشمال. وهناك يعلم الحقيقة البائسة عن نفسه ويقنع أمه بأن تضع له السم. ونستنتج من هذه الحوادث أنه على القسيس أن لا يحاول الجمع بين زوج وزوجته إلا بعد أن يتأكد مما يفعله. ولكن أي عالم هذا الذي لا يستطيع فيه كاتب عظيم أن يستخلص من أعظم مؤلفاته أكثر من ذلك؟ وكيف نطهر أنفسنا أو نرضى عنها عندما نرى هذه المسرحية تمثل أمامنا؟ إن إخفاقها ليس مطلقاً فحسب بل هو سخيف تافه أيضاً.

إلا أن الرحلة من إلزنور إلى سكين هي الرحلة ذاتها التي قامت بها الروح البشرية مستبدلة في أثناء سفرها بالأمراء المرضى وبالآلهة المرض. ونحن نقول- كما يقول إبسن-إن مشاكل أوزوالد أولفنج أكثر «ارتباطاً» بحياتنا من مشاكل هملت وإن المسرحية التي يظهر فيها أكثر واقعية من الأخرى التي هي أكثر بريقاً. إلا أن نظرتنا هذه هي السبب في إدانتنا، إننا نؤمن بأوزوالد ولا نؤمن بهملت، وبذلك ينطفىء ضوء في الكون. إن شكسبير يبرر مشيئة الله في خلقه، بينما لا نجد نهاية سعيدة كهذه عند إبسن، بل لقد أضحت التراجيديا المزعومة عنده تعبيراً عن اليأس الذي نشعر به عند اكتشافنا أن تبرير شكسبير للوجود لم يعد مقبولاً في عصرنا هذا.

لقد حار النقاد الحديثون في إيجاد سبب مقنع لاقتصار اهتمام التراجيديا القديمة على الملوك والبلاط، وكادوا يتهمون أرسطو ببعض السذاجة لافتراضه أن وجود النبل في التراجيديا يعني بالضرورة وجود النبل في الرتبة كما هو في الروح أيضاً، كما أنهم تأسفوا في بعض الأحيان لأن شكسبير لم يكرس نفسه جدياً لمعالجة أحزان الإنسان العادي كما فعل الكتاب الذين تلوه بعناد متزايد. إلا أن الميل لتنسيق مشهد التراجيديا في بلاط ملك ليس نتيجة تقليد تعسفي، بل هو نتيجة لإيمان كتاب التراجيديا بالعظمة ببساطة تعادل إيماننا بالحقارة. فالحلل الرسمية والتيجان والجواهر هي أكثر الملابس ملاءمة للإنسان عند شكسبير، لأنها الدلالة الخارجية الوحيدة على العظمة الداخلية. إلا أن هذه الملابس بالنسبة لنا تبدو سخيفة لأن الإنسان الذي يرتديها قد تضاءل في تقديرنا إلى حد كبير. إننا لا نكتب عن ملوك، لأننا لا نعتقد أن أي إنسان يستحق هذا اللقب، ولا نكتب عن البلاط لأن الحظيرة هي أنسب المساكن للمخلوقات التي تقطنها. وأي محاولة حديثة لإلباس الشخصيات حللاً رسمية تنتهي بنا إلى الشعور بعدم تناسب مثير للضحك، وأي محاولة حديثة لإمداد هذه الشخصيات بلغة براقة كلغة شكسبير تنتهي بعبارات رنانة فقط.

إن التراجيديا الحقيقية القادرة على أداء وظيفتها وتطهير الروح بالتوفيق بين الإنسان وآلامه لا توجد إلا نتيجة لمنطق مغلوط هو أشد شمولاً مما نتصور. والرومانتيكيون، وهم خلف ضعيف لكتاب التراجيديا، يصلهم بهم الجهد لرؤية الحياة والطبيعة في صور رائعة، كانوا يحبون أن يتصوروا أن البحر أو السماء لهما طريقتهما الخاصة في التكيف حسب أمزجتهم وأهوائهم، وفي العصف عندما يداهمهم الغضب، والابتسام عندما يبتسمون. أما روح التراجيديا فإنها تغذي نفسها بافتراض أبعد مدى إلا أنه أقل تبريراً. والإنسان، كما نراه، يعيش في عالم

قد لا يسيطر عليه ولكنه يشعر بوجوده دائماً. فهو يشغل المركز الوسط في كون ليس له معنى دونه. وليس هذا الإنسان أدنى مركزاً من الملائكة إلا بقليل. وهو إذا آمن بالله لا يتردد في تصوره بشكل يماثل شكله، متوجاً بتاج أشبه بما يعلو رأسه أو رأس رفيقه. وهو يفترض أن كلاً من أعماله يخفق في أرجاء الكون. وانفعالاته العاطفية مهمة لديه لأنه يعتقد بأهميتها في كل زمان ومكان. إن كونه قادراً على اقتراف إثم يعني عنده أن الكون كله رقيب عليه، (ولا يستطيع معاصر أن يتصور ذلك) ولئن كان سيموت فإن الله يمد يده من وراء الغيب كي يرديه. أما إبسن فلا يستطيع أن يفكر في الإنسان في صورة كهذه. ولهذا السبب عينه تضاءلت شخصياته وفقدت تراجيديته تلك القوة التي هي من خصائص التراجيديا الحقيقية، تلك القوة التي تجعل ذلك المخلوق الذي لا حد لمطامحه والذي ندعوه بالإنسان، مخلوقاً راضياً عن تعاسته إذا جعلته يشعر بعظمته وأهميته. إن أوزوالد ليس بهملت لأنه في المقام الأول قد فقد تلك الرابطة مع العالم الطبيعي وعالم ما وراء الطبيعة بينما كان هملت ممتلكاً لها. وما من شبح يأتي من العالم الآخر لينذره أو يشجعه وما من فضيلة أو رذيلة لها أهمية حقيقية. وعندما يموت فلن يكون لموته أو لطريقة وفاته، خارج دائرة شخصين أو ثلاثة من أمثاله غير الضروريين، أهمية أكثر من أهمية جرذ وراء ستار.

ويمكننا أن نطلق اسم المنطق المغلوط في التراجيديا على هذا الوهم الذي تتغذى منه روح التراجيديا لكي نفرق بينه وبين المنطق المغلوط. وبالرغم من ضلال هذا المنطق، إلا أن كتابة التراجيديا تتوقف على وجوده كما يعتمد عليه أيضاً وجود الشعور الديني الذي تعبر عنه التراجيديا، والذي يستطيع بواسطته أناس على علم تام بتنافر هذه الحياة ونشازها أن يسمعوا أصواتها بالرغم من ذلك متناغمة كل التناغم. ودونه لا تكون للإنسان أو انفعالاته أهمية أو عظمة كافية لتبرير الآلام

المترتبة عليه، أما الأدب الذي يعبر عن مزاج البشر فيبدأ باليأس من حيث كان يبتهج ويتهلل. وكالإيمان بالحب أو غيره من الأوهام القوية التي تجعل لحياة الإنسان قيمة، فإن المنطق المغلوط في التراجيديا يعتمد نهائياً على افتراض معين يفترضه الإنسان دون تردد، بأن هناك شيئاً خارج كيانه «روحاً ليست في ذاته» ولتكن اللّه أو الطبيعة أو ذلك الشيء الأكثر غموضاً والذي نطلق عليه اسم النظام الأخلاقي، روحاً تشاركه في توزيع الاهتمام على الأمور وتؤازره في شعوره بأن انفعالاته العاطفية وآراءه هامة. ولكن عندما يضعف إيمانه الغريزي بذلك الاتصال بين العالم الخارجي والداخلي، فإن قبضته على الإيمان الذي كان يغذيه تتراخى، ثم يفقد الحب أو التراجيديا أو غيرها من القيم صيغة الحقيقة التي كانت لها، إذ إن الإنسان في تفاهته لا يملك القوة الكافية للوقوف وحيداً في كون يصده بلا مبالاته.

لقد انتهت التراجيديا في كل من العالم القديم والحديث قبل أن يشعر الكتاب بذلك بأمد طويل. وكتب سنيكا ميلودراماه الجافة وقد انطبع في نفسه أنه يقتفي خطوات سوفوكليس، كما أن درايدن كان يحسب أن مسرحيته (الحب أقوى من كل شيء) تحسين لمسرحية شكسبير. ولكننا مع مر الزمن أفقنا على الحقيقة التالية: إن الكلمات الخطابية الرنانة لا يمكنها أن تخفي الحقيقة مهما بلغت من الوفرة، والعظمة لا يمكن تقليدها إذا لم نؤمن بإمكان وجودها. وهكذا تحولنا عن البطل إلى الرجل العادي وبدأنا عصراً من «الواقعية» ولم يبق لنا مجال للاختيار بين البلاغة المجردة أو المعالجة الصريحة للأشخاص العاديين من أمثالنا. ويمكن أن يكون هؤلاء من أعلى طبقات البشر، إلا أنهم أدنى من الملائكة بكثير فلا يمكنهم أن يتصوروا أن الملائكة يهتمون بهم أو حتى أن يلمحوا مجرد نعال أقدامهم الملائكية. لم نعد نستطيع أن نسرد قصصاً عن انهيار رجل نبيل لأننا لا نؤمن بوجود شخص كهذا على وجه الأرض. وأفضل ما يمكن أن نحققه هو الأشجان. وأكثر ما يمكن أن

نفعله هو أن نأسف على أنفسنا. لقد خلع الإنسان حلله الملكية ولا يمكن للتراجيديا أن تكتسح ما في طريقها إلا وهي في موكب مطهم وبيدها صولجان.

- ٤ -

كان نيتشه آخر من حاول من الفلاسفة العظام أن يجد تبريراً محزناً لهذه الحياة. وعقيدته الأساسية الشهيرة «الحياة جيدة لأنها مؤلمة» تلخص في كلمات قليلة، التناقض اليائس التافه الذي توصل إليه أثناء محاولته وضع تعابير منطقية للفكرة الخيالية الموجودة في كتابات سوفوكليس وشكسبير. إلا أن هذه الفكرة تبقى دون تحليل عند كل من هذين الكاتبين، وبسبب هذه الفكرة بالذات نراهما يصعدان منتصرين فوق مآسي الحياة العديدة. ولا يعتمد اتجاه هذه الفكرة في جوهره على التفكير المنطقي بل التحليل المنطقي خطر فادح عليه. إلا أن نيتشه لم يستطع إلا أن يضعه في تعابير منطقية، وهذا برهان على المسافة الشاسعة التي أبعدته عن حل للتراجيديا كان يسعى لإيجاده والوصول إليه. وقد قاده إلى ذلك «ميل العقل البشري إلى التبرير». وتتضح فداحة الإخفاق الذي تردى فيه عندما نقارن بين عنف تأليفه المضطرب شبه الجنوني وهدوء كتّاب التراجيديا الذين حازوا إعجابه. وإضافة إلى ما قيل، يعود سبب هذا الإخفاق في جوهره إلى الشيءنفسه الذي أدى إلى إخفاق جميع المحاولات الحديثة للحصول على ما أراد نيتشه إحرازه: وهو أن التراجيديا يجب أن يكون لها بطل حتى لا تكون مجرد أداة لاتهام هذا العالم الذي تحدث فيه، بدلاً من أن تكون مبرراً لوجوده. إن التراجيديا - كما قال أرسطو - محاكاة للأعمال النبيلة، إلا أن نيتشه رغم حماسته الكبيرة لكتاب التراجيديا اليونان قد شله عجز العصر الحديث بأجمعه عن تصور نبل الانسان. ونتيجة لهذه المعضلة، ونتيجة لحاجته الماسة إلى وجود بطل يعطي الحياة المبرر الممكن الوحيد، تولدت لديه فكرة السوبرمان (الإنسان الكامل). إلا أن السوبرمان مخلوق نظري مصيره أن

يصبح ما كان عليه الإنسان في نظر كتّاب التراجيديا العظام مخلوقاً - كما قال هملت - «لا حد لإمكاناته، وهو في إدراكه كالإله» . وهكذا عاش نيتشه، نصفه في الماضي من خلال حماسته الأدبية ونصفه في المستقبل من خلال أحلامه الضخمة . إلا أنه بالرغم من تصميمه الصريح على تبرير الوجود، فإنه لم يكن أقدر من غيره على تقبل الواقع الحاضر، وقد قال ما معناه إن الحياة ليست تراجيديا الآن ولكنها ستصبح كذلك عندما يتحول الرجل الفرد إلى بطل، وفي محاولته الاكتفاء بهذه النتيجة فقد عقله .

وقد أخفق نيتشه كما لابد أن يخفق المحدثون كلهم عندما يحاولون، كما حاول هو ، أن يؤمنوا بالروح التراجيدية عقيدة دينية ، إذ أن بعث هذا الإيمان ليس ظاهرة عقلية بل حيوية . وهو لا يحرز بالفكر بل، على العكس، يولد من ثقة غريزية بالحياة هي أقرب إلى ولاء الحيوان الأعمى لنهج الطبيعة منها إلى الذكاء الناقد الذي هو من خصائص الإنسانية الكاملة التطور . إنها كغيرها من المعتقدات لا يمكن القبض على زمامها لمجرد إبداء الرغبة في ذلك عن طريق الاعتقاد الذهني .

لقد اكتشف علم النفس الحديث (أو أنه على الأقل أكد على ذلك بقوة) أن الإيمان في شروط معينة يتولد عن الرغبة ، وكذلك اكتشف أنه كلما كانت العقلية بدائية ازداد تأثر آرائها برغباتها . وهكذا فقد استخلص علم النفس الحديث أن أفضل العقول هو الذي يقاوم أكثر من غيره الميل إلى الإيمان بأمر ما بسبب جلبه السرور أو الفائدة له . إلا أنه بالرغم من وجود مبرر عقلي لهذا الاستنتاج ، فهو يهمل حقيقة هامة هي أن القدرة على تكوين الإيمان بسبب الرغبة في كون لا يرضي الرغبات الإنسانية إذا فصلناها عن الرغبات الحيوانية ، أمر ذو فائدة حيوية كبيرة . وقد كان الحال كذلك ، مثلاً ، بالنسبة لشكسبير في المادة التي هي قيد البحث ، بينما لم يكن ذلك ممكناً بالنسبة لنيتشه . أما الذكاء المجرد غير القابل للتأثر بالرغبة والعاجز عن

تفضيل رأي على آخر بسبب فائدته أو حسن ختامه، فهو ولا شك أداة كاملة نسبياً لاقتفاء الحقيقة. إلا أن المشكلة (ويمكن أن نجيب عليها بالنفي) هي هل تستطيع روح الإنسان تحمل الحقيقة الحرفية اللا إنسانية.

لقد تخيلت بعض العصور كما تخيل بعض الناس البسطاء أن طبيعة العمل الذي يجري فوق مسرح الكون أشبه بكوميديا إلاهية تختتم بهذه الكلمات «وعاشوا سعداء إلى الأبد». أما غيرهم، ممن هم أقل سذاجة وعلى علم تام بسوء التنظيم الذي لم يستطيعوا الإفلات منه بالنسبة للحوادث الخارجية على الأقل، فقد فرضوا شكلاً فنياً آخر على العمل، وأطلقوا عليه اسم تراجيديا إلاهية، وتقبلوا نهايته المفجعة بسبب عظمتها كما نتقبل نهاية عطيل. إلا أننا نكرر أن التراجيديا، إلاهية كانت أم غير ذلك، يجب أن يكون لها بطل. ولكن عالمنا هذا كما نراه قد رحل عنه مجد الله ومجد الإنسان. وقد يكون هذا الكون مضحكاً، وقد يكون مثيراً للأشجان، إلا أنه يفتقر إلى عزة التراجيديا، ولذا لا يمكن أن نتقبله كذلك.

إلا أن حاجتنا إلى عزاء التراجيديا لم تنته بانتهاء قدرتنا على تخيلها. والحق أن التنافر الذي كانت وظيفة التراجيديا حَلّه قد ازداد بدلاً من أن ينقص، وانفعالاتنا العاطفية وخيبة آمالنا، وآلامنا، نحافظ على أهميتها بالنسبة إلينا مع أنها لا تهم أحداً غيرنا، ثم تلازمنا بإلحاح يجعل من المستحيل علينا أن نهملها على أنها مجرد أمور تافهة- كما يقول لنا رجالنا المفكرون. وهكذا، وبسبب افتقارنا إلى إيمان تراجيدي، أو إلى إمكان الحصول عليه، لا توجد لدينا أي طريقة للنجاح في إضفاء شيء من الكرامة على مآسينا حتى نجعلها محتملة ونحولها إلى أفراح كما حدث في العصور العظيمة. إن موت التراجيديا كموت الحب، إنه قضاء على العواطف كان من نتيجته أن أصبح العالم الإنساني المتميز عن العالم الطبيعي أقرب إلى صحراء مجدبة.

لقد قال سانتايانتا في كلماته الشهيرة عن الشعر إنه «دين لم يعد يؤمن به أحد». إلا أن الشعر - رغم ذلك- يعتمد على مقدرته في إحياء نوع من الايمان المؤقت أو الاحتياطي، وكلما اقترب من تحقيق هذا الهدف ازدادت قدرته الشعرية. لقد كان الإيمان بالتراجيديا في الماضي إيماناً حياً، وكان هو مصدر ما كتب من تراجيديات. أما اليوم، فلم تنحدر هذه التعابير الرائعة عن ذلك الإيمان العظيم إلى مجرد شعر فحسب، بل إلى نوع من الشعر تبعد افتراضاته عن كل ما عهدناه إلى درجة لا نستطيع معها إدراك معناه إلا بشكل جزئي غائم. إننا نقرأ التراجيديات ولا نكتبها. أما الحل التراجيدي لمشكلة الوجود، والتوفيق بين الإنسان والحياة عن طريق روح التراجيديا فهما - علي حد قولنا- مجرد وهم لا يزال يحيا في الفن. وعندما يفقد هذا الفن معناه فقداناً كاملاً- كما هو محتمل أن يحدث- وعندما ينقطع عن قراءة التراجيديا كما انقطعنا عن كتابتها، فإنها عند ذلك ستضيع وسننساها تماماً، إذ إنه سيتم انتقالها من الدين إلى الفن إلى المستندات انتقالاً تاماً.

هربرت ريد
السريالية والمذهب الرومانتيكي

بعد شتاء طويل أدى إلى ضيق الناس وتبرّمهم، أقبل حزيران عام ١٩٣٦ بحرارة لافحة، فتفتحت الأزهار فجأة ونقّت العواصف الجو. وفي هذا الشهر بالذات افتتح المعرض السيريالي الدولي في لندن، فسرت تيارات كهربائية في الجو العقلي الجاف، وأثارت الدهشة والافتتان والسخرية في عقولنا الكسولة. أما الصحافة فلم يكن باستطاعتها تذوق أهمية حركة لها خصائص غير مألوفة كهذه. لذا فقد أعدّت مستودعاً من الهزء والتهكم والإهانة. أما الضعفاء البلداء ذوو العقول الجافة فلم يكونوا أقل اندفاعاً لاستطلاع الحدث، فعهدوا إلى جماعة من الفضوليين المتكلمين بعدة لغات، وإلى جماعة جابت الكرة الأرضية، وآخرين من الكشافة سابقاً، أن يتبنوا وضعهم المعتاد الذي تلخصه هذه الكلمات: «إننا نعرف كل شيء. لا تُخدعوا. فليس من جديد تحت الشمس» -هذا الوضع الذي يعكس الافتقار العام إلى حب الاستطلاع الذهني في هذا البلد. ولكنهم خدعوا جميعاً في هذه المرة ولم يجد قدحهم آذاناً صاغية. وبالرغم من وجود بعض المغفلين الذين تأثروا بهذا القدح، إلا أن الناس- ومعظمهم من الشبان-قد أقبلوا مئات وآلافاً ليتعلموا ويستنيروا ويعيشوا، لا ليهزؤوا ويسخروا. وعندما هدأ غضب المجتمع والصحافة، وسكنت ثائرتهما، بقي لنا جمهور جدي من العلماء والفنانين والفلاسفة والاشتراكيين. وها قد مضت عشر سنوات على هذا الحادث، حملت معها الموت والدمار والتشرد في حرب عالمية أخرى، إلا أن ذلك الجمهور الجدي لا يزال موجوداً.

كانت السيريالية ظاهرة دولية منذ اللحظة التي ولدت فيها، ونتاجاً ذاتياً لنظام دولي أخوي يناقض كل المناقضة التنظيم الاجتماعي المصطنع الذي تجلى في عصبة الأمم. لذلك، فإننا نخالف طبيعة الحركة لو عرضنا -كما اقترح البعض- لحكاية السريالية الإنكليزية بنوع خاص. ونحن الذين دعمنا هذه الحركة في إنكلترا، لم نرغب إلا في أن نسهم بإمكاناتنا في سبيل الصالح العام. وبالرغم من ذلك، فهناك إسهام إنكليزي جدير بالملاحظة. ولا يمكن أن نبرهن على قوته وصحته إلا إذا تتبعنا مصادره في تقاليدنا القومية من الناحية الأدبية والفنية. أما الأدلة التي نبني عليها ادعاءنا بالسريالية فهي مبعثرة هنا وهناك عبر القرون الطويلة، وهي تكشف عن خصائص إنسانية خالدة بشكل جزئي متفكك.

إننا لا نجد في أي مكان، دلائل وبراهين أكثر مما في إنكلترا. وقصدي الرئيسي في هذه المقالة أن أقدم هذا الدليل الإنكليزي، ثم أوحده مع النظرية العامة للسريالية، ثم أؤكد على هذا الأساس الواسع الحقائق التي سبق أن صرح بها الكتاب الآخرون وعلى رأسهم أندريه بريتون. وقد أكدت في المدخل الذي أسهمت به في كاتالوج المعرض، وبطريقة خفية جزئية تطلبتها المناسبة، أكدت أن «السوبريالية بشكل عام هي المذهب الرومانتيكي في الفن» ومن الملاحظ أنني استعملت كلمة مرادفة للسيريالية. وعندما أصبح من الضروري أن أجد مرادفاً إنكليزياً للكلمة الأصلية الفرنسية، قمت بمحاولة لتثبيت كلمة «السوبريالية». وإخال أنني كنت على صواب من وجهة النغم والمنطق والحذلقة. فكلمة «السوبريالية» ليست سهلة اللفظ فقط، ولكنها واضحة المعنى بالنسبة لأغبى الناس (وسوبر، مقطع عامي، ولكن «سير» مقطع نحوي صرف). إلا أنني بحكم الغريزة الغامضة التي تتحكم بتكوين الكلام في حياة اللغة، والتي أكن لها أعظم الاحترام، عرفت أن شدة وضوح هذا الاصطلاح، «سوبريالية» كان عاملاً ضده. لقد كان الجمهور يريد كلمة غريبة غير مفهومة فهماً تاماً للتعبير عن شيء غريب غير مفهوم فهماً تاماً. وقد خضعت لهذا القرار، إلا أنني لن أهجر هذه الكلمة «السوبريالية» كلياً. وأود أن أميز بين السوبريالية بشكل عام والسيريالية بشكل خاص، مستخدماً

الكلمة الأولى للظواهر التاريخية والتجريبية لمذهب فني أصبح الآن واعياً رصيناً. أما هذه الظواهر التاريخية التجريبية في السوبريالية فسأترسمها في بعض الخصائص الرئيسية للرومانتيكية؛ الرومانتيكية بمعناها الحرفي لا الشامل.

إن الناقد المجرب لا يعود إلى بحث اصطلاحات «الرومانتيكية» و«الكلاسيكية» إلا بعد تردد كبير، إذا إنها قد أثارت جدلاً لفظياً مملاً لم يثره أي موضوع آخر منذ أن جادل فلاسفة اللاهوت في موضوع «المذهب الاسمي». وأتناول موضوع النقاش مرة ثانية (مستهدفاً الرجوع عن قولي في هذه العملية) لأنني أعتقد أن السريالية قد أنهت المشكلة. وطوال الوقت الذي اعتبرت فيه الرومانتيكية والكلاسيكية اتجاهين متعاقبين، في معسكرين متنافسين، ومظهرين لعقيدتين، كان الصراع مستمراً دون انقطاع، وكان النقاد هم الذين يستغلونه. إلا أن ما تدعي السيريالية القيام به هو حل لهذا الصراع -لا على شكل تركيب كنت مستعداً أن أطلق عليه اسم «العقل» أو الإنسانية -كما كنت آمل- بل على شكل تصفية للكلاسيكية، وذلك ببيان عدم ملاءمتها وتأثيرها المخدر ثم تناقضها مع دوافع الخلق والإبداع. ولنبين، دون مقدمات، أن الكلاسيكية تمثل لنا الآن، كما مثلت دائماً، قوى الظلم. فالكلاسيكية نسخة فكرية عن الطغيان السياسي، ولقد كانت كذلك في العالم القديم وفي إمبراطوريات العصور الوسطى، ثم تجددت لتعبر عن دكتاتوريات عصر النهضة. وبقيت منذ ذلك الحين العقيدة الرسمية للرأسمالية. وفي كل أرض تلطخت بدماء الشهداء، نجد عموداً دُوريّاً أو ربما تمثالاً لمنيرفا.

أما النقاد الأكاديميون فقد كانوا على علم بهذا التخطيط، إلا أنهم بطبيعة الحال اتحدوا جميعاً ليبعثوا الحياة في الجثة التي حنطوها. وقد مدحت مرات عدة الطريقة التي تناول فيها السير هربرت جويرسون هذه المشكلة، فقد اتبع في خط تنظيمه الرئيسي برونتيير، وكان مثله أيضاً يشعر ببعض العطف نحو الرومانتيكية، إلا أن المسألة مسألة قيم تجب مناهضتها. ولذا فقد كتب يقول: «إن الأدب الكلاسيكي «هو نتاج أمة وجيل حققا تقدماً ملحوظاً في الأخلاق والسياسة

والفكر». وهو يؤمن إيماناً تاماً أن وجهة نظر هذا المذهب في الحياة تمتاز على العصر الذي انفلت منه، من حيث كونها أشد ارتباطاً بالفطرة وأكثر إنسانية وشمولاً وحكمة. وقد نتج عن هذا المذهب تركيب موحد مكّنه من أن ينظر إلى الحياة حوله وهو شاعر بكمالها ووحدتها رغم تنوع عناصرها... أما عمل الفنان فهو أن يعبر عن هذا الشعور. وهذا هو السبب في صلابة عمله وثباته، ثم جماله، وخصوصاً في أقلام كبار الفنانين... إن عمل الفنان الكلاسيكي هو أن يعبر تعبيراً شخصياً ويضع في قالب جميل العواطف والأفكار العامة التي يشترك فيها مع الجمهور، تلك العواطف والأفكار التي هي بمثابة حقائق عامة شاملة بالنسبة للجيل.

إن الكلاسيكية والرومانتيكية هما انقباض للقلب البشري في التاريخ وانبساط له. إنهما يمثلان من ناحية حاجتنا للنظام، والتركيب، ولتنظيم أفكارنا ومشاعرنا وأعمالنا تنظيماً شاملاً واعياً محدداً وجامعاً ومستثنياً في آن واحد، كما يمثلان من ناحية أخرى التحديد الحتمي لكل تركيب بشري، ثم -حسب تعبير كارلايل المجازي- اكتشاف أن ثيابنا لم تعد ملائمة لنا، وأن الكلاسيكي قد أصبح تقليدياً وأن مطامحنا الروحانية قد أقفرت، ودوافعنا الدنيوية قد حجزت، وسجنت وحصرت.

إن خطر هذه الحجة يكمن في نزعتها الجدلية المزيفة. وهناك طراز من المجتمع يُعتبر «تركيباً» أو نظاماً معيناً أو توازناً في القوى، أو حالة تعادل، ويُعتبر أي انحراف عن هذا المقياس شاذاً منحطاً أو ثورياً. مثل هذه الأنواع من المجتمعات تمثل في الحقيقة سيطرة طبقة معينة؛ السيطرة الاقتصادية وما ينتج عنها من سيطرة ثقافية لهذه الطبقة. ولاستقرار مثل هذا المجتمع يتحتم وجود بعض التشابه في الأفكار وأساليب التعبير. وكلما ضؤلت نسبة التجديد في الأفكار وأساليب التعبير كان ذلك أفضل. وهذا ما يفسر العودة المستمرة إلى قواعد الفن الكلاسيكية، إذ إن هذه القواعد (ونطلق عليها اسم «النظم» في فن البناء المعماري) هي نماذج مثالية للنظام والتناسب والتناسق والتوازن والتناغم وسائر الصفات السلبية غير

العضوية. إنها مفاهيم ذهنية يتوقف النمو والتغيير عليها، وتسيطر على الغرائز الحيوية أو تكبحها، ولا تمثل اختياراً نقرره بمحض إرادتنا بل مثلاً مفروضاً علينا.

هذا الجدل المغلوط الذي هو قيد البحث منطقي في أصله، وهو مغالطة تفترض التناقض الجدلي بين اصطلاحين اثنين بينما هما يمثلان نوعين من الفعل ورد الفعل. وهذا تمييز هام يسبب إهماله الكثير من الغموض. والموضوع ونقيضه -في الجدلية- كلاهما حقائق موضوعية. أما ضرورة الوصول إلى حل أو تركيب معين فتعود إلى وجود هذا التناقض. إلا أن اصطلاح «كلاسيكي ورومانتيكي» لا يمثل هذا التناقض، وهما يتطابقان تطابق القشرة والبذرة أو القشرة واللب. وهناك مذهب في الحياة وفي الإبداع وفي الانطلاق ندعوه بالروح الرومانتيكية، كما أن هناك مذهباً في النظام والضبط والكبح نطلق عليه اسم الروح الكلاسيكية. وبطبيعة الحال، فثمة هدف موجود في المذهب الثاني، والغرائز تكبح من أجل مجموعة من القيم أو المثل المعينة. إلا أننا نجدها بعد التحليل تدافع دائماً عن نظام معين للمجتمع، أو من أجل تأييد حكم طبقة معينة. أما أن نعرف الرومانتيكية بالثورة، كما يفعل جويرسون، فذلك صحيح كتعميم تاريخي، ولكنه يشوه القيم المتضمنة إذا فكرنا في هذه الثورة بتعابير أدبية أو أكاديمية بحتة. والأصح بكثير أن نعرف الرومانتيكية بالفنان والكلاسيكية بالمجتمع، فالكلاسيكية هي المفهوم السياسي للفن الذي يتوقع من الفنان أن يعمل بموجبه.

ومن المستحسن أن أقطع الطريق حالاً على النقد الذي يرى أن الفنان هو مجرد فرد في صراع مع المجتمع، وهذا صحيح إلى حد ما كما سبق وأظهرت في مجال آخر، وإخفاق الفنان في تكييف نفسه مع المجتمع هو الذي يقرر أصلاً طبيعة الفنان العقلية، إلا أن مجهوده الكلي موجه نحو إيجاد نوع من التوفيق مع المجتمع. وليس ما يقدمه للمجتمع هو مجموعة من حيله الخاصة وشذوذه بل هو معلوماته عن الأسرار التي توصل إلى معرفتها، أسرار النفس البشرية المدفونة في أعماق

الإنسان والتي لا تستطيع سوى حاسية الفنان أن تكشف النقاب عن حقيقتها. وليست «النفس» هذه مجرد خصائص شخصية نتصورها، بل هي مصنوعة من عناصر من اللاشعور. وكلما ازدادت معرفتنا باللاشعور بدت صفته الجامعة، فهو في الحقيقة «مجموعة المشاعر والأفكار المشتركة ... والحقائق الكلية»، كتلك التي يفترض جويرسون أنها الشغل الشاغل للفنان الكلاسيكي. على أن الحقائق الكلية للكلاسيكية قد تكون مجرد أهواء مؤقتة لعصر من العصور، بينما تكون الحقائق الكلية للرومانتيكية معاصرة لشعور البشرية المتطور، وبهذا المعنى إذن تكون السيريالية إعادة تأكيد للمذهب الرومانتيكي. وبالرغم من أن الشعراء والفنانين في جميع العصور قد تمسكوا بإيمانهم بطبيعة مواهبهم الملهمة الملازمة، نابذين عملياً -إن لم يكن نظرياً- قيود النظرية الكلاسيكية الصارمة، إلا أنهم استطاعوا الآن، بمساعدة علم المنطق وعلم النفس الحديثين، وباسم ماركس وفرويد، أن يجدوا أنفسهم في وضع يمكنهم من بناء معتقداتهم وأعمالهم على أساس علمي. وهكذا فقد بدؤوا نشاطاً مبدعاً رصيناً مستمراً، قوانينه الوحيدة هي قوانين قواه الطبيعية الديناميكية.

وقبل أن أنتقل إلى فحص أدق للمذهب الرومانتيكي، كما يظهر في الفن والأدب الإنكليزي، فهناك تفسير آخر للتناقض الكلاسيكي الرومانتيكي جدير بالإشارة، خاصة وأنه يجد له مبرراً في علم النفس الحديث. وأقصد بذلك النظرية التي تطلق كلمة «انبساطي» على الكلاسيكي وكلمة «انطوائي» على الرومانتيكي، للتمييز بين شخصيتين مختلفتين. والمقارنة صحيحة إذا كانت الإشارة موجهة إلى الشخصيات المعينة، إلا أن المشكوك فيه هو وجود الفنان الانبساطي، فكلما ازدادت النزعة الخارجية عند الفنان يبتعد عن كونه فناناً بالمعنى الأساسي لهذه الكلمة. وكذلك فنحن لا ننكر بأن جانباً كبيراً من عملية إنتاج أثر فني يتضمن موقفاً موضوعياً من المواد التي يستخدمها الفنان. أما الرسم الآلي المجرد فهو شخصي

محض. وبالرغم من أن الفنان السريالي يؤكد أهمية التعبير الآلي، إلا أنه لا يؤكد ضرورة إنتاج الفن جميعه في مثل هذه الشروط. وهو يؤكد على أي حال الاستحالة المطلقة لإنتاج عمل فني بتأثير التدريب الواعي للمواهب. وفكرة خلق عمل باتباع مجموعة من القوانين يمكن مقارنتها فقط بفكرة خلق إنسان في أنبوب تجارب.

لقد قال بريتون «إن الذاتية اللفظية والتصويرية تمثل فقط الحد الذي يجب أن يتجه نحوه الشاعر أو الفنان». أما الحد المعاكس فتمثله جميع «فنون الشعر»، وجميع هذه الخطابات الأكاديمية عن فن التصوير بالألوان التي حاولت مختلف العصور أن تجمعها وتنسقها على شكل قوانين لكل زمان. وبين هذين الحدين نجد مجموعة من التعابير الجمالية. إلا إننا كلما اتجهنا نحو حدود الذات وابتعدنا عن حدود السيطرة المنطقية وجدنا حيوية أكثر دواماً وكلمات تظل حية بعد أن يموت الشاعر ويتوارى اسمه في زوايا النسيان: «مدينة حمراء كالورد عمرها نصف عمر الزمن» لقد بقي لنا هذا البيت الواحد من مجموعة أعمال شاعر، والسبب في دوامه هو عدم منطقيته.

وإنه لمن الصعوبة بمكان أن نقرر العوامل التي تؤدي إلى بقاء أي أثر فني، فعامل المصادفة يلعب دوراً كبيراً رغم ظروف النشر والدعاية في عصرنا الحديث. ونحن نعرف أن حكم العصر حكم تعسفي غير يقيني، وأن «أوسيان» موجود في كل عصر، ولا يبعد وجود شخص كـ «دن» يحتاج إلى من يطلقه من إسار الماضي الذي أغفله. إننا نعزو هذا التقلب في أحكام الجمهور إلى تغيير في الحساسية. إلا أن الحساسية بحد ذاتها لا تتغير، أما الذي يتغير فهو السيطرة عليها. وقد كانت الحساسية التي قدرت أشعار دُن أول ظهورها حية مباشرة. ولم يكن بإمكان أي شيء أن يقذفها في زوايا الإهمال سوى العقل الجونسوني واستقلاله الهائل، ثم انتشار الروح المنطقية بشكل عام. أما الحساسية التي استرجعناها الآن، والتي نستطيع بموجبها أن نقدر دُن مرة أخرى، فهي تلك الحساسية نفسها التي كتب دُن

أشعاره هذه من أجلها. وليس المسؤول عن إعادة تأكيد شهرة دُن موجة ذوق عابرة، بل هو الإحياء للحساسية الشعرية بحد ذاتها -وهو ذلك الاحياء نفسه الذي أعاد شكسبير إلى أعلى ذرا القمة في الشهرة، ومنح بليك حقه من الرفعة، وضمن إقراراً مباشراً لكل من هوبكنز وإليوت. ولا شك أننا كغيرنا محدودون بعصرنا، ومقاييسنا تناسب ظروفنا، إلا أنه من الصعب أن نتصور إمكان العودة إلى مقاييس تميل إلى تمجيد درايدن وبوب أكثر من شكسبير، أو إلى تلك المقاييس التي ضللت شاعراً حقيقياً كملتون وقادته إلى الجدب العقيم الذي انطبعت به آثاره الأخيرة. من الصعب أن نتصور حدوث شيء كهذا في أي مجتمع مجانس لمطالبنا الأولية من ضمان اقتصادي وحرية عقلية.

لقد اعترف بعض فلاسفة الفن، وخاصة من تذوقه منهم إلى حد كبير، أو كانوا كأفلاطون فنانين عظماء، بالحقيقة التي أحاول تأكيدها وهي وحدة الفن والرومانتيكية. أما وصف أفلاطون للشاعر في أيون فهو معروف، وقد استشهدت به سابقاً، إلا أنني أومن بضرورة قراءته مرة ثانية في الموضع الحالي، وسقراط هو المتكلم:

«إن جميع الشعراء المجيدين، سواء كانوا من أصحاب الملاحم أو الشعر الغنائي، لا ينظمون أشعارهم الجميلة بوحي من الفن المدروس، بل لأنهم ملهمون مأخوذون. وكما يرقص الكوربنتيون المعربدون وهم بلا وعي، كذلك الشعراء الغنائيون يؤلفون أنغامهم الجميلة وهم غير واعين أيضاً. إنهم يتلقون الالهام ويصبحون كالمأخوذين إذا ما وقعوا تحت تأثير الموسيقى والوزن، وهم أشبه بوصيفات باخوس اللواتي يرضعن اللبن والعسل من الأنهار عندما يقعن تحت تأثير ديونيسس، ولا يستطعن ذلك إذا كن مالكات لوعيهن التام. إن روح الشاعر الغنائي، كما يقول هو، تخضع لهذه المؤثرات نفسها. وكذلك يروي لنا الشعراء أنفسهم أنهم يجلبون أغانيهم من الينابيع المعسولة ويقتطفونها من حدائق آلهة الفنون ووهادها، وأنهم كالنحل يطيرون من زهرة إلى زهرة. وكل هذا صحيح لأن

الشاعر كـائن خفيف مُجنح مقدس. ولا يمكنه أن يبدع إلا إذا ألـهم أو أخرج عن طوره وتحرر من عقله. فإذا لم يصل إلى هذه الحال فإنه يفقد قواه ويعجز عن النطق بما يوحى إليه».

ولا جدوى من ملاحظتنا بأن أفلاطون قد استبعد الشعراء من جمهوريته المثالية بسبب طبيعتهم غير المنطقية، وقد كان هذا الأمر الإلزامي منطقياً في إطار فلسفته العقلانية، كما كان لا مفر لهيجل، ولأسباب مماثلة كل المماثلة، أن يصل إلى النتيجة التالية: «لقد ولت الأيام الجميلة في الفن اليوناني كما انتهت المرحلة الذهبية أواخر العصور الوسطى». كان كل من هذين الفيلسوفين يؤمن بأن الثقافة المثالية المتأملة الاستنتاجية ليست مجرد ثقافة نرغب فيها، بل هي تعبير عن درجة أرقى من تطور الإنسان. وكان كل منهما محقاً في اعتبار الظاهرة الحسية في الفن -والتي هي الأساس غير المنطقي للموهبة التخيلية- أمراً لا يتلاءم مع ثقافة تأملية كهذه. إلا أن ما نؤكده الآن، ونحن أشد ما نكون اقتناعاً، هو عدم إيماننا بحتمية هذه الثقافة أو شدة التعلق بها. والأدلة التاريخية جميعها، وكذلك علم النفس الحديث، تجعلنا ننبذ دون تردد هذا الفردوس الأحمق للمثالية، لأنه لا يمكن التخفيف من حدة العناصر الغريزية أو المحركة التي يتألف منها كياننا ولا يمكن استبدالها سواء كانت خيرة أم شريرة. وإذا تجاهلناها أو قمعناها يكون ذلك على حساب أنفسنا. ولا ينتج عن هذا الكبت مجرد الاضطراب العصبي عند الأفراد فحسب، بل هناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أن الهيستريا الجماعية، التي تتجلى على سبيل المثال في أمة كالأمة الألمانية، هي المظهر الجماعي للكبت العام. أما الأجناس المسالمة مسالمة مطلقة (إذا كان هناك مثل هذه الأجناس في الوقت الحاضر) فهي تلك التي تعيش في عصر ذهبي من عبادة اللذة كالذي تمتعت به الحضارة المانوية عدة قرون. ونحن لا نعرف مع الأسف عن الحضارة المانوية ما يكفي لنربط بين تحررها من الحروب مثلاً وتحررها من الأخلاق. إلا أننا ابتدأنا نعرف عن حضارتنا نحن ما يكفي للتأكد من أن أسباب الحرب ليست مجرد عوامل اقتصادية، بل من الممكن أن يعود بعضها إلى إخفاق بعض الدوافع البدائية المعينة أثناء

الطفولة، ثم استمرار هذا الإخفاق وتقويته تحت وطأة قوانين أخلاقية في مرحلة الرشد. فالحرب، نظرياً وعملياً، مترابطة مع الدين. والديانة المسيحية، في أوج عنفوانها زمن كالڤن، هي التي أدت إلى أعنف العصور الدموية في تاريخ العالم. والتقوى والتقشف ملازمان حتماً للماسوشية والسادية. وكلما تجردت المسيحية من الانغماس الحسي في الطقوس والأسرار، كاسية نفسها مظهراً منطقياً على شكل قوانين أخلاقية وتقاليد اجتماعية، خاض العالم في معمعة من الكراهية وإراقة الدماء على سبيل التعويض.

إن من لم يجرب الحرب تجربة مباشرة يمكن أن يتوهم أن مضارها نسبية. وقد يفكر بالموافقة على أهوالها الحديثة سعياً وراء بعض النتائج البطولية النبيلة أو اليقظة القومية أو الانتعاش الشخصي. مثل هذا الاعتقاد هو حمق وبيل، وليس من نعمة أو عزة في حرب حديثة. إنها جنون وعدم تعقل منذ بدايتها. وهي لا تلبث أن تخرج عن سيطرة الإنسان وتصبح مجرد تحطيم رهيب للجسد الإنساني في ظروف جسمانية وعقلية منفرة، وعذاباً طويلاً ليس له نهاية سوى الإنهاك. وبالرغم من هذه الحقيقة التي يجب أن تتجلى لملايين الناس، فإننا نهيئ لوضع سياسي (أو على شكل أدق لوضع نفساني) نتيجته كما يبدو حرب عالمية أخرى أكثر غباء وأبعد عن الهدف وأعنف وأقسى من الحرب الأخيرة. ففي كل مكان وفي كل بلد نقابل أشخاصاً مسالمين محبين للصداقة، كما يبدو من ظاهرهم، ونتبادل الزيارات والكتب والأفكار وبالطبع المصنوعات، ونشيد بالتدريج تفاهماً دولياً لا يقصد من ورائه سوى المساعدة المتبادلة والمصلحة العامة والسلم الذي لا يتفكك. إلا أن كل شيء على وجه العالم قد يتغير في بضعة أيام، فينفخ في النفير، وتبدأ آلة ضخمة في التحرك، ونجد أنفسنا وقد انفصلنا، وانقسمنا إلى فرق، وتوزعنا على شكل جيوش وأساطيل ومعامل. ولا يلبث زعماؤنا العنيدون أن يلقحوا عقولنا بدعاية مسمومة تتكسر بعدها عاصفة من الفولاذ فوق رؤوسنا وتصبح أجسادنا سماداً لتربة حمضية، كما تغدو أفكارنا ومطامحنا وكيان حضارتنا بأجمعه تاريخاً قد لا يسجله المستقبل.

والحقيقة المذهلة هي أن الإنسان يستطيع أن يفكر بمصير كهذا ثم يبقى سلبياً. ولا شيء في العالم أشد إثارة للقلق من سهولة الانقياد الإنسانية. فالإنسان حيوان متوحش مروض قيد إلى حلقة حتى يجري فيها مطواعاً ويتجاوب مع كل ضربة سوط. ففي أوروبا وآسيا وأمريكا ملايين من البشر يعيشون ولا ريب على شفا المجاعة، كما يتصرف في الطرف الآخر المقابل لهؤلاء بضعة آلاف من الناس بثلاثة أرباع الدخل الكلي للبلاد. صحيح أن هؤلاء الآلاف القلائل يحمون أنفسهم بالقوى المسلحة، إلا أن هذه القوى المسلحة هي من اللحم والدم ذاته الذي تتألف منه هذه الملايين الجائعة. وربما يطلقون بعض الطلقات المتناثرة ضد المقاومة السلبية لهذه الملايين، إلا أن دماء إخوانهم الأبرياء وأخواتهم ستنتشر في صفوفهم أشبه بنار من الدمار. وستتوجه بنادقهم ضد طغاة في نظام يفرض مثل هذه الآلام التي احتملوها من أجل غيرهم.

ولكن الحيوان الآدمي يظل سهل القياد، فيرضى بما يقدمه له أسياده الهازلون اللامبالون من منح بخشيش ورفس في الأرجل ثم من صدقة واحسان. إلا أن التاريخ يبرهن لنا على أن المنخس قد يدفع إلى عمق يجاوز ما ينبغي له وأن الثورة تتولد من العذاب الأليم. وهذه الفكرة الكئيبة وحدها هي التي تحمينا من اليأس المطلق.

وفي بواطن هذه الظروف البشرية تستقر بواعث لا تقل جنوناً ورعونة عن تلك التي تؤدي إلى عقلية الحرب. فكل من الرأسمالي والاشتراكي ونصير الحرب ونصير السلم تحركه غرائز غامضة. وليست بالغريزة الخفية تلك التي تجعل الإنسان راغباً في التفوق على زملائه، وفي الاستمتاع بوضع مادي جيد مريح، وفي انتزاع إعجاب أجمل النساء. إن مثل هذه الرغبات أولي، ونحن نخجل من إظهارها حسب نسبة حساسيتنا وغيريتنا. أما الأفراد الذين يمتلكون هذه الغيرة وهذه الحساسية فلا شك أنهم ليسوا كهنة أو مؤدبين من ذوي المركز والسلطة التي يؤمنها لهم النظام الاجتماعي، والذين هم جزء كامل منه لا يتجزأ. وليس أسهل من

توضيح اعتماد القوانين الأخلاقية الرسمية في كل زمن على مصالح الطبقة التي تتحكم في القوة الاقتصادية. وما من شخص يحتج على الظلم أو يعبر عنه لفظاً سوى الشاعر أو الفنان في كل عصر، فهو ينبذ مادية رجال الأعمال وتملكهم بنسبة اعتماده على مقدرته وقوته التصويرية.

ولن أدع مجالاً لأي شخص كي يقترح أن السيريالية في تبنيها لاتجاه سياسي ثوري، واحتجاجها على الظلم وعدم الإنسانية، تمثل فقط حركة عاطفية. فالسيريالية هي ضد العقلانية وضد العاطفة على السواء. وإذا رغبت بإعادة السيريالية إلى أسسها فإنك تجد العناصر الوحيدة الرئيسية نفسها التي يمكن أن تبني منها أي بنية مفيدة؛ العناصر الأساسية للعلوم الطبيعية وعلم النفس. ونحن نبني على هذا الأساس المادي. لكننا نشيد ونبدع ولنا أسلوبنا في البناء وحيلتنا في المنطق ثم جدلنا. وإذا بحثنا عن تبرير فلسفي للسيريالية فإننا نجده في الماضي؛ في هيجل، ولكن «هيجل» مجرد من تلك العناصر التي يعتبرها في غاية الأهمية. وكما قلب ماركس، من أجل أهدافه الخاصة، هيجل رأساً على عقب و «طوح» بقالبه الصوفي الديالكتيكي فإن السيريالي، من أجل مقاصده الخاصة، يخضع الفيلسوف للإهانة نفسها. وإذا سئلت لماذا نرجع في هذا الأمر إلى هيجل بدلاً من أن نبدأ فلسفتنا عن الفن بداية جديدة، فهناك إجابات عديدة على ذلك، إجابات شبيهة بتلك التي يجب أن تقدم في حقل الدراسات الفلسفية السياسية. والإجابة الأولى هي أن هيجل يمثل عقدة ملائمة في الفلسفة، وتلتقي فيه جميع الفلسفات الماضية وتُصنَّف وتصهر ثم تحول إلى أنقى عوامل الفكر الإنساني وأقلها تناقضاً. إن هيجل هو المنظف الكبير للأنظمة الفلسفية. إنه ينظفها ويترك قطعة من الأرض صغيرة مرتبة حيث يمكننا أن نبني عليها. وبالإضافة إلى ذلك فهو يجهزنا بهيكل نبني في داخله، وهذا الهيكل هو ديالكتيكه. والديالكتيك، هذه الكلمة المخيفة التي يجدها الشعب الناطق باللغة الإنكليزية صعبة الهضم ويرغب في نسيانها حتى أولئك الذين ندعوهم اشتراكيين -باستثناء بعضهم- هذه الكلمة هي في الواقع اسم لأسلوب في التفكير سهل وضروري جداً. وإذا فكرنا في العالم الطبيعي فسوف نشعر حالاً أن

أبرز خواصه هي التغير المستمر أو التطور، وليس الدوام والثبات والاستقرار. وعلماء الطبيعة يؤكدون الآن أن الكون بأجمعه في حالة تغير مستمر وليس فقط العالم العضوي، والأرض التي نعيش عليها. إن الديالكتيك ليس سوى تفسير منطقي لكيفية حدوث مثل هذا التطور. ولا يكفي القول بأنه «ينمو» أو «يتآكل» أو «ينقلب» أو «يتمدد» فهذه العبارات هي مجردات غامضة. والتغيير يجب أن يحدث بطريقة محددة. ويجب أن يتدخل قانون فعال بين كل حالة وأخرى من هذا التطور. وقد اقترح هيجل أن يكون القانون عبارة عن معارضة وتفاعل. أي أنه من أجل أن ينتج لدينا وضع جديد، (وهو الابتعاد عن حالة التوازن الحاضرة)، يجب أن يوجد سلفاً عنصران متعاكسان متقاربان في آن واحد إلى درجة تتطلب حلاً أو قراراً. وحل كهذا في الواقع هو شكل جديد للتطور (حالة مؤقتة من التوازن) وهو يحافظ على بعض عناصر الحالتين المتفاعلتين ويتخلص من بعضها الآخر. لكنه من حيث نوعيته يختلف عن وضع التعاكس السابق.

هذا هو المنطق (الديالكتيكي) الذي توسع به هيجل من أجل أهداف مثالية، وكيّفه ماركس بذكاء لامع من أجل أهداف مادية. وقد مكّن ماركس، بصفته أداة تفكير، من شرح تطور المجتمع الإنساني من شيوعية بدائية إلى إقطاعية، ومن ثم خلال المراحل المختلفة للرأسمالية. ومكنه أيضاً، بالإضافة إلى ذلك، من التنبؤ بالانقراض الذاتي للرأسمالية ونشوء الدولة الاشتراكية. لكن هذا خارج عن الموضوع. أما الذي أرغب في تأكيده الآن فهو أن السريالية هي تطبيق المنهج ذاته على عالم الفن. ومن خلال المنهج الديالكتيكي نستطيع إيضاح تطور الفن في الماضي ثم تبرير الفن الثوري في الوقت الحاضر.

إننا ندعي، باستعمال مصطلحات ديالكتيكية، وجود حالة مستمرة من التعاكس والتفاعل بين عالم من الحقائق الموضوعية -هو العالم الاجتماعي الحسي القائم على كيان اقتصادي حيوي- وعالم من الأوهام الذاتية. وتخلق هذه المعارضة حالة اضطراب، وعدم توازن روحي. وحل هذه الأمور من عمل الفنان.

فهو يزيل هذه المعارضة بخلق تركيب معين، عمل فني يجمع عناصر من كل من هذين العالمين ويهمل بعضها الآخر. وهذا من شأنه أن يمنحنا تجربة جديدة من حيث النوع -تجربة نستطيع أن نتعمق فيها باطمئنان كامل. أما النقاد السطحيون فربما يتظاهرون بعدم مقدرتهم على التمييز بين حالة جديدة النوع ومجرد تسوية عادية. وأخشى أن تكون جميع الحلول الديالكتيكية عملياً من هذا النوع. إلا أن التركيب الحقيقي لا يكون ارتداداً على الإطلاق بل هو دائماً تقدم.

هذه هي النواة الأساسية للادعاء السريالي. وأي محاولة للحط من شأن السيريالية أو انتقادها يجب أن تقدم بديلاً فلسفياً مناسباً، وكذلك أي نقد للمادية الديالكتيكية كما هي مجسدة في اشتراكية ماركس، يجب أن يقدم بديلاً ديالكتيكياً مناسباً. أما في الوقت الحاضر فنحن لا نملك أي دليل يستحق الاعتبار.

ولنعد لحظة واحدة إلى هيجل، فقد عالج موضوع الفن بشكل موسع (في كتابه علم الجمال) حتى أن الإنسان يتوقع أن يجد بعض الاقتراب من التفسير الديالكتيكي للفن الذي يقدمه الآن السريالي. غير أننا في الواقع لا نجد شيئاً من ذلك في كتابه هذا، كما لا نجد أي تكهن بماركس في مؤلفاته الأخرى. إنه يضحي في فلسفته بكل شيء في سبيل ضرورة جعل «أفكاره» أو حالات الشعور الذاتي، القوى السامية في التطور الإبداعي كما لاحظ ماركس في مقدمة الطبعة الأولى من «رأس المال»:

«إن منهجي الديالكتيكي لا يختلف عن أسلوب هيجل فحسب بل هو نقيضه المباشر: فسير الحياة في العقل البشري أي سير التفكير بالنسبة لهيجل، الذي يسميه بالفكرة Idea ويحوله إلى موضوع مستقل، هو خالق العالم الحقيقي. والعالم الحقيقي هو المظهر الخارجي «للفكرة». أما بالنسبة لي، فالأمر عكس ذلك. والفكرة المثالية ليست سوى العالم المادي كما يعكسه العقل البشري ويترجمه إلى أشكال مختلفة من الفكر».

أما بالنسبة للسيرياليين فيمكننا أن نقول أيضاً إن الفكرة المثالية ليست سوى العالم المادي كما يعكسه العقل البشري ويترجمه إلى صور. إلا أن «الانعكاس» و«الترجمة» ليسا بالنسبة لنا اليوم مجرد طرق آلية كما قد يدل قول ماركس، بل هما بالنسبة إلينا في منتهى التعقيد إنهما سبيل عبر سلاسل من مرايا مشوهة ومتاهات تحت الأرض.

أما عندما يعمم هيجل منطقه بالنسبة للفن، فالنتيجة ليست بعيدة عن وجهة نظرنا الحالية؛ إنه يقول في موضع:

«إن حاجة الإنسان للتعبير الفني في كليتها تعتمد على الدافع المنطقي في طبيعته الذي يدفعه إلى تمجيد عالم تجاربه الداخلية وعالم الطبيعة في حيز عقله الواعي. وهو بهذه الطريقة يعيد اكتشاف نفسه. أما مطالب حريته الروحية فهو يشبعها بتوضيح أسرار الوجود لحياته الباطنية، ثم تجسيد نفسه بعد أن توضحت في شكل خارجي منفصل. وبهذا التكرار يضع أمام ناظرينا ما يدور في نفسه في إطار من معرفته ومعرفة الآخرين. هذا هو منطق الإنسان الحر الذي ينبع منه الفن وشتى أنواع الأعمال والمعرفة» (علم الجمال).

لكن هيجل لم يستطع أن يستمر في معالجة الفن كنشاط لا يتجزأ. وباسم الفكرة أصر على التمييز بين ثلاثة أنواع من الجمال: الرمزي والكلاسيكي والرومانتيكي. وإذا انتقلنا إلى ذلك الجزء من عمله الذي يبحث في الفن الرومانتيكي، على أمل أن نجد مقدمة لنظريتنا في مقولته الرومانتيكية على الأقل، فإننا نجد أن هذه التعابير لا تبين صفات الفن بشكل عام بل تشير إلى فنون معينة. فهو يربط الفن الرمزي بالبناء المعماري، والفن الكلاسيكي بالنحت، والفن الرومانتيكي بالتصوير بالألوان وبالموسيقى والشعر. وموجز القول أن هيجل مهتم فقط ببيان درجة الحس في الفن التي هي نفي للدرجة التي تتحقّق فيها «الفكرة» بكل ما فيها من لا مادية بشكل واف. و«الفكرة» طبعاً هي هذا الانبثاق (Idea) الصوفي للمثالية الألمانية التي يرفضها كل من السرياليين والماركسيين وينبذونها على حد سواء.

إنني أطمع في يوم من الأيام في أن أخضع كتاب هيجل عن علم الجمال لفحص مفصل، وأن أقوم معتمداً على ديالكتيك هيجل بخدمة للفن كتلك التي قام بها ماركس على الصعيد الاقتصادي. وعندما تكون لدينا فلسفة كهذه للفن نستطيع أن نشرع في إعادة تقدير القيم الفنية، إذ إنني مقتنع بأن مجموعة من الأحكام الجمالية القائمة إنما هي أحكام تقليدية. ومعظمها يتكون من عقائد توارثناها من خلال التقاليد أو التعليم، ونادراً ما يكون لها أساس حقيقي يعتمد على التجارب الذاتية. ونحن نتصنع الإعجاب فقط بأمثال هوميروس أو سوفوكليس، فرجيل أو أريوستو أو لوكيتياس أو دانتي، راسين أو بوالو، شكسبير أو ملتون، وبأسماء كثيرة أخرى لشعراء وفنانين. ولكن القليل من هذه الشخصيات يؤثر فينا تأثيراً فعالاً. وهذا لا يعني أن بنياننا الثقافي بنيان مزيف، ولكنه يعني أنه متكامل تكاملاً تاريخياً أكثر مما هو متكامل تكاملاً واقعياً. وحين ننظر إلى هذا البنيان نرى صفاً رائعاً من القديسين كل منهم جالس في مكانه اللائق به، ونتعرف إلى هوميروس ودانتي وشكسبير وآخرين، إلا أننا في معظم الأحيان نجهل هوية الأشخاص ونضطر إلى استشارة «الكتاب المرشد» فقد صيغت ثقافتنا كلها على أسلوب هذا الكتاب. ونحن نرى شكسبير يحمل على كتفيه نجوماً أربعة، كما يحمل ملتون ثلاثة، وكل من دُن وبليك واحدة. ثم لا نتوقف لنتساءل كيف منحت هذه النجوم والرتب ومن الذي منحها؟ ولو فعلنا ذلك لاكتشفنا وجود مجموعة من المتحذلقين قد دسوا أنوفهم في مخطوطات وبيانات يعلوها الغبار وتدور حول ترجمات الأشخاص وما وجه إليهم من نقد، وتبين ما لهؤلاء الأشخاص وما عليهم. ولو تجرأنا على التجول دون مرشد ووضعنا ثقتنا في عيوننا وآذاننا وإحساسنا المعاصر، فستكون النتيجة مفجعة حتماً. إن أساتذة المدارس والجامعات سيتيهون ضائعين كالمصابين بقصر النظر الذين فقدوا نظاراتهم، هذا وستفقد الكتب اعتبارها، ويصبح التعليم مجرد فريضة مزعجة.

إن السيريالية لا تقبل إلا بإعادة النظر في القيم الجمالية. وهي لا تحترم أي تقليد أكاديمي، وبصورة خاصة التقليد الكلاسيكي الرأسمالي الذي ساد طوال القرون الأربعة الأخيرة. وهي تعتقد، كقاعدة عامة، بأن تقاليد التعليم والمحيط الاجتماعي قد أعاقت النبوغ لدى أبناء هذا العصر وكبتته، هذا مع العلم بأن السريالية لم تجد صعوبة في الدلالة على هذا النبوغ عند من يحملونه. ونحن لا نملك إزاء شعراء مثل درايدن وبوب، وفنانين كمايكل أنجلو وبوسان وآخرين أقل منهم شأناً، سوى الشعور بالرثاء المشوب بالغضب. أما مرأى العبقرية الهائلة كما يبدو عند مايكل أنجلو، على سبيل المثال، وقد أمسكت بتلابيبه الأفكار العقلانية لـ«الأسلوب الفخم» في التعبير، فهو تراجيديا مخيفة حقاً. ومن ناحية أخرى، فإن تمجيد المقدرة العادية في كل عصر إنما هو حكاية مضحكة محزنة. ومع أنه لا ينجو من سخرية الأجيال «التي لا مفر منها» سوى نسبة ضئيلة من هؤلاء الكتاب، فسيبقى لدى كل مدرسة شعرية مهمة بعض الجثث المحنطة التي يجب قذفها إلى المزابل.

أما أن تكون إعادة التقويم هذه مجرد رد اعتبار إلى الرومانتيكية فهذا صحيح إذا تذكرنا تعريف الرومانتيكية كما أوردته منذ لحظات. وكأمثلة على ما ينتظرنا من عمل في حقل الأدب الإنكليزي بأضيق معانيه أشير إلى ما يلي:

١ - اعتراف أكمل بالسمة الشعرية السامية لترانيمنا وأدبنا المجهول المؤلف. ولا أعني بهذ العمل على إنقاذ هذه المادة وتنقيحها الذي يجري الآن. فقد حان الوقت لننادي بإيقاف هذا النشاط المخيف، إذ أصبحت ترانيمنا مجرد أرض صالحة للمنافسة الأكاديمية ويجب إنقاذها من هذه الأيدي الميتة، والاعتراف اعترافاً كاملاً بأنها أهم أنواع الشعر وأكثرها أصالة. فهي أشعار جماعية إلى حد ما (وإن لم تكن كذلك أصلاً فقد غدت كذلك أثناء تطورها على الأقل) وهي آلية إلى درجة ما، كما أنها توضح طبيعة الشعر السيريالي الجوهرية. وإنني لا أدخل في هذه الزمرة ترانيم

الحدود المألوفة فقط، بل أدخل أيضاً تلك الترانيم الشعبية في العصور القريبة منا (حتى أغاني وولورث) بالإضافة إلى مجموعة هائلة من الشعر البدائي الذي لا يزال معظمه مخبوءاً في المؤلفات الأنتروبولوجية.

٢- توضيح تام لأهمية شكسبير الحتمية.

قد يعتبر النقاد الأكاديميون اتخاذنا شكسبير كحليف أمراً يدل على قحة، ومن الضروري تبريراً لمطلبنا هذا أن نشير بشكل خاص إلى تاريخ النقد الشكسبيري. لقد عمل النقاد الرومانتيكيون ابتداء من كولردج حتى ميدلتون ميري في عصرنا الحاضر على رد الاعتبار لعبقرية شكسبير بعد أن طعنته وثلبت من شهرته طبقية وكلاسيكية القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتناول النقاد الآخرون نصوصه -دون أي نتيجة على الغالب- وأحكموا رسم الخلفية التاريخية لمؤلفاته. إلا أن منزلة شكسبير الشعرية -مكانته بالنسبة لشعراء إنكلترا أو شعراء العالم- فتعتمد على النظرية الرومانتيكية للشعر. ومن المستحيل، بل من السخف، أن نبني عبقرية شكسبير على أساس كلاسيكي. إنه ينقض جميع القوانين الأكاديمية.

نشر منذ فترة قصيرة ناقد لا يمكن وصفه بالرومانتيكية، هو البروفسور دوفر ويلسون، كتاباً طويلاً عن مشكلة تثير الغيظ هي مشكلة هملت. ذلك أن التفكك وعدم الاتساق الموجودين في هذه المسرحية، وهي أكثر مسرحياته شهرة، قد أوقعا معظم النقاد في حيرة لأنهما لا يؤثران على العمل في المسرحية فحسب، بل على شخصية البطل أيضاً. وقد قدمت حلول مختلفة، راجعها كلها البرفسور ويلسون ووجدها ناقصة. كما أنه وجد متعة كبيرة في تقويض المحاولات غير المتقنة أو غير البارعة التي تعرضت لشرح ما لا يمكن شرحه. ثم انتهى، حيث كان يجب أن يبدؤوا جميعاً، بقبول القيمة السطحية لما لا يمكن شرحه، قيمته كشيء غامض لا عقلاني، إذ تبين له أن السر في هذا الغموض هو الغموض ذاته.

ومختصر القول، إن شكسبير لم يقصد إيصالنا إلى قلب هذا الغموض، فوجود القلب أمر وهمي، والغموض كذلك شيء وهمي، وهملت وهم من

الأوهام. والسر الذي يختفي وراءه هو سر شكسبير وليس سر هملت. إن السر يكمن في التدابير التكنيكية التي استخدمها شكسبير ليخلق هذه الصورة الخادعة السامية لشخصية عظيمة غامضة، شخصية مجنون وعاقل من أعقل النوابغ في آن واحد، صورة مماطل ورجل أعمال نشيط، صورة مخفق تعس وبطل من أقرب الأبطال إلى القلب. إن شخصية هملت، وكل شخصية قامت بدوره على المسرح، إنما هي مجرد «تركيب».

ومنذ أن دافع وارتون عن التصوير غير المنطقي عند ملتون، لم يشع في الأروقة المظلمة للعقل الأكاديمي نور كنور البروفسور ويلسون، وكتابه، دون ريب، حادثة هامة في تاريخ العلم. والبروفسور ويلسون هذا ليس ذئباً ضالاً يشق طريقه إلى القطيع وهو في مسوح أكاديمية كما يفعل بعض الذئاب أحياناً، بل هو نموذج حقيقي لناقد يعتمد أحدث الأساليب والوسائل وأكثرها جدوى ومقدرة. إنه يضع وسائله في الموضع الصحيح، ثم يحوكها ليعري موضوعه من الشوائب ويصنفه ويرتبه. وما إن يفعل ذلك حتى يكتشف أن وسائله لا تفي بالغرض. لذا فهو ينبذها وينظر إلى الأثر العبقري بعينه المجردة، فيبهر بصره ويشعر بالراحة تغمر روحه الهائجة[1].

٣- الصلة الدقيقة بين الميتافيزيك والشعر.

لقد كرست اهتماماً كبيراً لهذا الموضوع في الماضي، إلا أنني لست قانعاً بأنني وفيته حقه. فإذا استشهدنا بالبيت التالي من شعر دانتي (لقد حولت الفكر إلى حلم) فإننا نجده وصفاً كاملاً لمنهج يجب شرحه شرحاً نفسياً تاماً. ونحن نحسب

---

(١) إن اعتراف هذا الناقد بعدم وجود تفسير منطقي لعبقرية شكسبير لا يقتصر فقط على هذا المثال. فما الذي يعنيه مثلاً بقوله في مسرحية الملك لير إن شكسبير «قد صنع مرآة من الفن حيث نجح أكثر من أي إنسان آخر في التقاط العالم بأجمعه وتركيزه في نقطة يلهبها الرعب والجمال» (شكسبير الأساسي -كامبريدج- ١٩٣٢-ص ١٢٧).
إن الناقد الأكاديمي لا يستعمل مثل هذه الاصطلاحات للإدلاء بملاحظاته.

أننا نعرف كيف ينشأ نوع من الشعر . إنه ينشأ من الإلهام أو من الشعور الحسي المباشر بالعالم الموضوعي أو من وحي اللاشعور بشكل غير مباشر . إلا أننا يجب أن نعترف بأن توليد الشعر ممكن عن طريق المحاكمة الاستنتاجية أو التأمل الميتافيزيكي . وهذا القول هو التبرير الوحيد للعناصر الشعرية في الشعر الكلاسيكي . كما أنني قد وصفت الشعر الميتافيزيكي في مقالة شائعة عنوانها «أفكار نشعر بها» . ولا أزال أعتقد أن الأفكار لا يمكن أن تصبح شعرية إلا إذا أدركناها في صورتها العقلية . ومن الضروري أن نقدم تفسيراً للسبب الذي يجعل الأفكار أو الآراء لا تستحضر صوراً مجازية فحسب ، بل تندمج اندماجاً حسياً بالصور المنظورة وتصبح أفكاراً محولة إلى أحلام . ومن الواضح أن هذا امتداد لـ «تداعي الأفكار» الذي يعتمد عليه التحليل النفسي . فالشاعر ينتقل من الفكرة إلى الصورة بطريقة لاشعورية ، ولأسباب يمكن إظهارها عن طريق التحليل . إلا أن وجهة نظرنا الحاضرة تقتضي أن نؤكد ونبرهن أن الشعر ، حتى في أكثر أشكاله اتصالاً بالذهن ، يكتسب صفته الشعرية بطريقة تجعله في صف واحد مع المصادر اللاعقلية للشعر الغنائي والرومانتيكي .

لم يعترف النقاد في الماضي بهذه الحقيقة بشكل عام . إلا أن ناقداً يتمتع باحترام كبير في دوائر لا تكترث بالسريالية ، قد لمح بهذه الحقيقة . لقد كتب إِ-ي- برادلي يقول «بالرغم من أن الشعراء يتمتعون غالباً بقوى غير عادية من التفكير التأملي إلا أن عبقرية الشاعر بشكل خاص لا تكمن هناك بل في الخيال . ولذا ، فإن أعمق تفسيرات الشاعر وأكثرها أصالة تأتي عن طريق الخيال . ولا يعني ذلك أن يعمل الخيال على تغليف بعض الأفكار المقصودة في صور مختلفة ، بل أن ينتج في حالة نصف شعورية مادة يستطيع القارئ ، إذا أراد ، أن يستخلص منها بعض الأفكار» .

يجب الإشارة بشكل مختصر وعام إلى بعض الاعتبارات الأخرى اللازمة لإعادة النظر في القيم الجمالية .

٤- رفع الحظر الأخلاقي :

لا يزال بعض النقاد، بالرغم مما أنجز خلال السنوات العشرين أو الثلاثين الماضية، يقيّمون شعراء كشيلي وبايرون وسوينبرن بمقاييس يجب أن تنبذ. وإذا وافقنا على الحكم على آثار الشاعر على أساس من المقاييس الجمالية، كما نحكم على أعمال الفنان بشكل عام، فإننا حينذاك نستطيع الاستمرار في أداء واجبنا دون عائق من مقاييس أخلاقية غير مناسبة. ولكن إذا لم نستطع عزل أنفسنا -وأعترف أن ذلك عمل خارق- وإذا اعتقدنا كما يعتقد السيد إليوت «بأن النقد الأدبي لا يتم إلا باتخاذ وجهة نظر أخلاقية لاهوتية»، فإن إعادة النظر في قيمنا تصبح من الضرورة بمكان. ذلك لأن وجهة النظر الأخلاقية واللاهوتية التي يجب أن نحكم به على شيلي ستكون أقرب إلى أخلاق شيلي ولاهوته منها إلى أخلاق الكنيسة ولاهوتها. وأما تهليلنا هذا فسيزيد حدة القشعريرة الأخلاقية التي تسري في بيوت البرجوازيين لدى سماع اسم بايرون. فبايرون ليس شاعراً سوبريالياً بأي درجة واضحة، إلا أنه شخصية سوبريالية. وهو الشاعر الإنكليزي الوحيد في ترتيبنا الهرمي الذي يمكن أن يشغل الموضع نفسه الذي يحتله المركيز دي ساد في فرنسا. وقد توخى أفراد كهؤلاء أن يكون فجورهم إيجابياً إلى درجة تصبح فيها الأخلاق بالمقارنة أمراً سلبياً. ولذا فهم، بفعل طاقة شرهم الخارقة، يبرهنون على أن للشر أيضاً ألوهية، كما اضطر ملتون إلى الاعتراف بذلك من قبل. إنهم، باختصار، يكشفون عن التواضعية في كل قواعد الأخلاق، ويبرهنون على أن الإرادة البشرية يمكن أن تعارض أكثر المحرمات عمقاً في جذورها كمضاجعة المحارم مثلاً. والشجاعة التي يظهرونها في هذا التحدي شجاعة مطلقة إلى درجة تجعل من بايرون بطلاً من أبطال البشرية غير مصرح به. وإلا فكيف نفسر السحر الدائم لشخصية بايرون؟ وبموجب قوانين العالم بأجمعها التي تدمغ حياة كهذه بالحقارة وعدم الشرف، يجب أن يكون اسم بايرون قد انطوى منذ أمد بعيد في غياهب النسيان

وعجز شعره عن انقاذه من هذا المصير. ولكننا لا نكون مغالين إذا قلنا إننا لا نعرف تمثالاً آخر في معبد الشهرة يضاهي في رسوخه تمثال بايرون. كان غير عاقل في حياته ثم أصبح بعد موته موضوع عبادة لا تستند إلى عقل أو منطق.

إن مسألة سوينبرن لا تقل أهمية عن مسألة بايرون. وبالرغم من أن الجمهور قد حرم من الاطلاع على طبيعة شخصية سونيبرن الحقيقية، أو أنه فرض على نفسه هذا الجهل سهواً أو عن قصد، فقد بات من المتعذر أن نخفي أن أفضل أشعار سوينبرن هي تلك التي تمجد بصراحة ما يعتبره معظم الناس مظاهر شاذة من الانفعالات البشرية، في قصائد مثل «أنا كتوريا» و«فوستين» و«دولوريس». وقد أكره سوينبرن خلال حياته على الامتثال لقوانين الشعر المعاصر وكتابة الشعر الرديء. ومصيره مثال آخر على جريمة لا يمكن أن نغفرها، جريمة اقترفت باسم الإله البرجوازي. كانت جريمة ضد الجمال، والشرف، والحياة ذاتها. على أنه يجب أن يكون مفهوماً لدى الجميع بأن اتخاذنا وجهة النظر هذه بالنسبة لقضية سوينبرن أو بايرون لا تعني أن سياستنا هي تشجيع الرذيلة. فالسلوك الشاذ ليس مهماً أو باعثاً على الإعجاب بحد ذاته، ولا يجعله عداء الأخلاقيين الحاد إلا أمراً مملاً محزناً. إلا أن سوينبرن نفسه قد عبرعن حقيقة هذا الأمر في دفاع عن النفس أجبر على نشره عام ١٨٦٦:

«إن المشكلة التي هي قيد البحث أعمق من أن تكون بين كاتب منفرد وبين نقّاده. ولو كانت كذلك لكان الأفضل إهمالها. إنما هي كما يلي: هل نطلب من الفن أولاً وأخيراً ألا يسيء إلينا؟ وهل نقذف من المكتبة كل ما لا يمكن أن نتفوه به في دور الحضانة أو نتصفحه في غرفة الصف؟ وهل تشكل الدائرة المنزلية النطاق الخارجي والأفق القصي لعالم الإنسان العملي؟ لقد وصلنا إلى هذه المرحلة وعلى طلاب الفن أن يواجهوا المشكلة كما هي. ومن منا لم يسمع أناساً يسألون بلهجة قاطعة منتصرة فيما إذا كان من الممكن لأم أن تقرأ هذا الكتاب أو ذاك لابنتها الصغيرة بصوت عال، وهل يصح أن تعرض هذه الصورة أو تلك على أنظار

الشبان؟ وإذا أجبت بأن هذه الأمور تافهة خارجة عن الموضوع فإنهم يعتبرونك في عداد اللاأخلاقيين. ولم يسبق حتى الآن وفي أي مكان من العالم غير إنكلترا، أن تجرأت سخافة بهذه الضخامة أن ترفع رأسها المشوه الخالي من العيون ولو دقيقة واحدة. ولم يطلب من الفنانين في أي عصر مضى، حتى في عصرنا هذا، باستثناء بلادنا، أن يعملوا حسب هذه الشروط. إن المرض بالطبع يصيب أحقر أجزاء الجسم بأوبأ السموم. ولا تظهر بذاءة اللسان في مكان أكثر منها في المطبوعات التي تكلف البنس والبنسين أو البنسات الثلاثة أو البنسات الستة. إن شيئاً لا يساعد على نمو الفحش أكثر من تلك القصص التي تقيم ظلالاً بأوراقها. وما تلك الظلال سوى شبكة مزيفة من اللياقة. وكلما ازداد بياض سطح الضريح الخارجي كان العفن أشد حدة في الداخل، وكل لمسة بياض هي دلالة على التلف المتزايد».

إن سوينبرن يتحدث بلغة عصره. ولن تكون القضية مختلفة لو نقلنا لغته هذه إلى تعابير فنية من علم النفس الحديث. فالمعضلة التي تواجه كل الأخلاقيين هي أن كبت الغرائز يولد مرضاً أسوأ مما يولده التعبير الصريح عنها كما أنه ينتج فناً أضعف.

٥- ربما يحتاج معنى الجملة الأخيرة إلى بعض التعديل. فما يكبت قد يجد له منفذاً مستتراً رغماً عن ذلك. ولا نحتاج إلى الانتماء إلى الرأي القائل بأن الفن هو من كل ناحية تسام بالغرائز المكبوتة (إذ إن التسامي عادة يشمل الموافقة على مثل جماعية تغمر فردية الفنان تماماً) حتى نعترف بأن الفن مرتبط ارتباطاً كبيراً بهذه الغرائز. وهذا الارتباط بلا ريب من أهم أبحاثنا. وهو مسألة تتعلق بالشعور. فإذا كنا نشعر شعوراً تاماً بغرائزنا ثم نكبتها، فنحن حينذاك نتصرف كارهين ولا ننتج سوى ردود فعل ذهنية، إذ إننا نحاول الإجادة فلا نفلح إلا في أن نكون مملين. ولكن إذا كنا لا نشعر بغرائزنا، وتركنا أنفسنا في الوقت نفسه تعبر عنها بشكل مستتر، فالنتيجة مهمة دون شك. أما المظهر النفسي لهذه المشكلة فسأتركه لأعود إليه بعد لحظات لأنني أريد الآن أن أذكر أن بعض الألوان من الأدب التي سمح

بقراءتها لأنها وصفت بالجنون أو السخافة -ومثال ذلك كتب بليك المتنبئة بالمستقبل، وأشعار وقصص ليرولويس كارول السخيفة- تحمل كلها هذه الدلالة اللاشعورية. أما الكشف عن دلالة «أليس في بلاد العجائب» بتحليلها نفسانياً فلابد أن يثير استنكاراً شديداً- إذ إنها من تأليف شخصية مكبوتة إلى حد بعيد. إلا أن هذه الدلالة واضحة، وما مقاومة كشفها إلا تأكيد لصحتها. ونحن نرى أن دلالة كهذه تزيد من قيمة أدب من هذا النوع ولا نرغب من وراء كشفه إلا في تأكيد أهميته. وهذا يعني أننا ننوي إعادة اعتبار هذا النوع من الأدب على أساس أن هذا الجزء من العمل هو جزء من واجبنا في إعادة تقييم الآثار الأدبية. وفي رأينا أن لير هو شاعر أفضل من تينسون، كما أن لويس كارول يشبه بعض الشبه شكسبير.

وسيخطر في بال من يتخذ وجهة نظرنا من القراء، واجبات عدة تتعلق بإعادة تقييم الآثار الأدبية. وأنا على سبيل المثال واثق بضرورة مراجعة حقل القصة الإنكليزية بأجمعه. مع أنني لا أشعر أنني أهل للإدلاء باقتراحات حول هذا الموضوع.

أما بالنسبة لكل من «مونك» ولويس وماتورين والسيدة رادكليف فيمكن أن يشغلوا مكاناً أرفع بكثير مما هم عليه إذا ما قورنوا بسكوت وديكنز وهاردي. ولكنني أنا شخصياً أجد الصعوبة نفسها في قراءة كل منهم. وأفضل قراءة ألف ليلة وليلة أو فرانز كافكا. ويبدو لي أن القصة أو الحكاية النثرية تنتظر تغييراً كبيراً، وإذا أرادت أن تبرر وجودها كفن فإنها يجب أن تتحول إلى شعر، لأنه ليس هناك فرق جوهري بين فن النثر والشعر، والفرق الوحيد هو في الصناعة اللفظية التي هي علم العروض.

أما بالنسبة لفن الرسم بالألوان في إنكلترا، فيجب أن نصر على إعادة النظر في قيمه، فالقلم أقل مبالاة من الفرشاة، ونحن نطبع أشياء لا نجسر على رسمها. وهذا مظهر سخيف للحقيقة العامة التي تقول إن الشعر فن أوسع مجالاً وأعمق دلالة من الرسم بالألوان. وستبقى هذه الحقيقة سائدة حتى عندما يتم تحرير فن

الرسم بالألوان من تحزب مذهب النزعة الطبيعية. إلا أنه خلال القرون العديدة التي وقف فيها هذا التحزب في طريق فن الرسم بالألوان كان من الواضح أنه لم يتح للعناصر السوبريالية أن تظهر إلا بشكل جزئي شاذ بسبب تمسك الفن الشديد بمقياس من الحقيقة الموضوعية.

إنني بالطبع سأدعي أن فن العصور الوسطى كان بأجمعه ذا طبيعة سوبريالية، باستثناء ما كرس فيها لإنتاج جماعي يتناول الرموز الكنسية، إذ إن الفن الميتافيزيكي كان هو الفن الذي ساد قبل عصر العقل والمنطق. وليس بين الفن السوبريالي والفنّ الميتافيزيكي من فرق سوى فارق العصر والتطور. وقد اقترنت الأمور الميتافيزيكية بنظرة صوفية دينية للحياة، إلا أن كلاً منهما يشترك مع الآخر في رفض المظهر «الحقيقي» أو «الطبيعي» كمظهر وحيد للوجود. إن علم الميتافيزيك يدل على ثنائية بين الروح والمادة، بينما تدل السوبريالية على وحدة أو تطابق بين الروح والمادة. وبالرغم من ذلك، هناك شبه بين هذين الموقفين يستطيع أن يمنح فنيهما شبهاً أبعد من أن يكون سطحياً. لقد فرضت ديانة القرون الوسطى التعبير بالفن التشكيلي عن مفاهيم غير منطقية. وصورة ملاك أو شيطان لا يمكن نقلها عن مثال حي، ولذا اضطر الفنان إلى استعمال خياله. كما أن النحت في العصور الوسطى، والمخطوطات بنوع خاص، تقدم لنا ثروة من المادة يمكن أن نطلق عليها بسهولة كلمة سريالية. إنني لن أستغل هذه المادة احتراماً للفارق في الهدف، ومع ذلك سأضرب هذا المثل على ما أعنيه. إن موضوع «المسيح في السجن» قد عولج غالباً وفي القرون الوسطى بطريقة تذكرنا بها قطعة بيكاسو المحفورة بالمعدن باسم (مينوتو روماشيا).

وفي الفترة الواقعة بين نهاية العصور الوسطى وبداية الحركة الرومانتيكية، كانت الفنون التشكيلية في إنكلترا أشبه بالميتة، وتلك حقيقة ذات دلالة. إلا أن الاهتمام بها قد عاد ثانية للظهور مع جينزبوره وبليك. أما بليك فسأدعه جانباً فترة قصيرة، وسأعود إلى الحديث عنه من زاوية أخرى، وقد سبق أن كتبت عنه في

موضع آخر. أما لوحات جينزبوره الأولى ففيها تلقائية ساذجة تجعلها قريبة من أسلوب دوانييه روسو. وقد ازدادت كفاءته التكنيكية تدريجياً، إلا أنه لم يحفل بتقوية جاذبيته الجمالية. كما أنه قام بأقل أعماله متعة كي ينافس المقاييس الأكاديمية لرينولدز أو ليرضي الرغبة البرجوازية في صياغة ما هو «كامل». وينطبق القول ذاته على كونستابل. أما بالنسبة لتورنر «Turner» فإن تاريخه هو تاريخ تحرر فنان عظيم من قيود مذهب النزعة الطبيعية. ولا ريب في أن تورنر موضوع يتوجب إعادة النظر في تقييمه، فقد كان منذ البداية ضحية لحماسة رسكن. وهو في عصرنا هذا ضحية لعمى بعض النقاد من أصحاب النفوذ أمثال روجر فراي. لقد حول هذا الفنان فعلاً الصورة التوبوغرافية التي ورثها عن أسلافه إلى شعلة حقيقية من الهياج الحسي. فقد افتقر، بسبب العناد الذي كان يمازج روحه، إلى الشجاعة الكافية للتخلي عن حواسه. وهذا الأمر ضروري لكل فنان جاد في عمله، إلا أنه يظل من ناحية شخصية عظيم الأهمية، يظل أهم بكثير من أي من الانطباعيين الفرنسيين كما أنه ند لكل من دولاكروا وسيزان. وهناك فنانون آخرون يجب إنقاذهم من سلة مهملات القرن التاسع عشر، وهم صامويل بالمر وجون مارتن. إلا أن أهم واجب لدينا هو إعادة النظر في فناني[1] ما قبل رفائيل «pre- Raphaelites». وإنني لأشك في أن يكون في استطاعة أي إنكليزي، خاصة من كان قريباً من أولئك زمنياً، أن يعالج هؤلاء الفنانين بالجدة والحرية التي يعالجهم بها سلفادور دالي مثلاً عندما يحاول إعادة تقييم آثارهم. إلا أن هناك بعض الحقائق التي يجب أن نعترف بها. أولاً: كان فنانو «ما قبل رفائيل» فنانين كاملين. وكانت لهم كالسرياليين فلسفة في الحياة تشمل الرسم بالألوان ثم الشعر والفلسفة والسياسة. وكانوا على اقتناع تام أيضاً بغباوة معظم معاصريهم، كما أنهم قاوموا بأقوى شكل ممكن مذهب النزعة الطبيعية الأكاديمية في عصرهم. ولم يخشوا استعمال الحس في تجاربهم، أو الاعتراف بسيادة الخيال. إلا أنه لم يكن باستطاعتهم القيام بردة فعل شاملة، أي ثورة. لم

---

(١) «تطلق هذه التسمية على كل فنان يهدف إلى إنتاج آثاره الفنية بالروح التي كانت سائدة قبل عصر رفائيل. وقد شملت هذه التسمية في إنكلترا أمثال هولمان هنت، وميليه، وروسيني».

يكن لديهم ديالكتيك أو منهج علمي أو طاقة حقيقية. ومختصر القول أنهم كانوا عاطفيين «مغرقين في العاطفة» وكان عليهم أن يطوروا الرومانتيكية مبتدئين من المرحلة التي تركها عليها كولريدج. ولكنهم بدلاً من ذلك نمَّوا في أنفسهم علة الحنين إلى الوطن وقرؤوا «البحار العجوز» وكيتس وبليك وانغمسوا في مزالق التكرار السهلة، بينما كان بإمكانهم أن يقرؤوا «التراجم الأدبية» لكولريدج أو يقرؤوا هيجل فينتجوا حركة فكرية أشد حيوية. وما علينا إلا أن نقارن موريس بماركس، وهما متعاصران تقريباً، حتى نقيس مقدار إخفاق أدباء «ما قبل رفائيل» وأتباعهم. فقد انحط هؤلاء الأتباع إلى مستوى حائكين روحانيين وصناع مزيفين من العصور الوسطى ومجلدي كتب وضاربي قيثار. وكان على الفنون التشكيلية الإنكليزية أن تنتظر الإلهام من بيكاسو حتى يبدو عليها الانتعاش. لقد أنتجنا خلال السنوات العشرين الأخيرة فنانين ذوي قوى كامنة، وأخص بالذكر ويندام لويس، إلا أنهم كانوا مصابين بنوع مدمر من الفردية. وقد كان الشذوذ هو خطيئة الإنكليز على الدوام. وإنني لا أقصد بذلك الافتقار إلى المطابقة أو المشاركة بل إلى الالتئام الاجتماعي. والسريالية، خلافاً للشيوعية، لا تدعو الفنانين إلى نبذ فرديتهم، إلا أنها تصر على أن يكون للفنانين مشاكل مشتركة تتطلب الحل ومخاطر مشتركة يجب تجنبها، كما أنها تصر على أن يكون التماسك والتبادل بين الفنانين شرطاً من شروط الكفاءة الفنية.

لقد ورث السرياليون عن «الدادائية» بعض الاحتقار لـ «الشكليات» ولـ «التدقيق في المحافظة على صفاء اللغة وقواعدها» اللذين كانا من خصائص المراحل الأخيرة للمذهب الانطباعي، وهذا مما أدى إلى إساءة فهم موقف السريالية من التكنيكية الفنية. إن السريالية تناقض أي اتجاه عقلي ذهني في الفن، وهي بتعبير آخر تناقض أي تفضيل للعناصر المنطقية على العناصر الخيالية. فليس في نظرهم ما هو أكثر عبثاً وتفاهة من فن ينحصر كلياً في إبراز بعض مظاهر حقيقة طبيعية، كتأثير الضوء أو الفضاء أو الكتلة أو الصلابة، إذ يبدو هذا الأمر لهم مجرد عمل آلي

عضلي تخلو نتيجته خلواً كاملاً من أي جدوى فنية. وقد كان مونيه Monet بالذات هوالذي رسم كومة العشب اليابس ذاتها في اثنتين وثلاثين درجة مختلفة من الضوء. إلا أنك تستطيع دائماً أن ترى كومة قش في مكان ما، وفي أي وقت تشاء، وفي الضوء الذي يروق لك. ولا يبدو أن التغييرات السلبية التي تطرأ على أمر تافه كهذا جديرة بأن تبذل في تسجيلها جهود كبيرة. أما المتعة التي تسببها فليست بأكبر من المتعة الناتجة عن تسجيل الفنان لمقاومته لاثنتين وثلاثين درجة من وجع الضرس. أما بالنسبة لسيزان فقد كسا الطبيعة شكلاً تفتقر إليه في ظاهرها الحقيقي، وأسهم بذلك في منحها عنصراً عقلياً وآخر خيالياً. وبالرغم من أن عمله هذا قد أدى إلى اكتشاف روابط بين النظام الفكري واللون الحسي، إلا أن فناً كهذا هو فن خادع إذا لم ينجح في توسيع إحساسنا إلا على الصعيد الحسي. ويبدو أن سيزان نفسه قد أدرك هذا الأمر ولم يكن مسروراً بتفاحاته. أما سلسلة لوحات «المستحمات» التي رسمها في نهاية عمله فإنها تدل على المستوى الخيالي الواسع الذي وصلت إليه عبقريته. أما الفنان سورات فهو حالة خاصة. وهو معقد لا يقبل الحل إلى درجة لا تسمح بالبت في أمره، كما أننا يجب أن لا ننسى أنه توفي في الثانية والثلاثين من عمره. ولكنه في لوحاته «السيرك» و«العرض» كان كما بدا بوضوح يخلق عالماً جديداً، عالماً من الخيال أو الأوهام لا يدين إلى عالم الرؤيا الموضوعية إلا من حيث عناصره الأولية. ومنذ ذلك الحين تمسك فنانون أقل شأناً من سيزان وسوارت بناحية واحدة من إنجازاتهم هي أقل النواحي شأناً ووسعوها إلى أن أصبحت منهجاً نهائياً. لقد جعلوا الرسم بالألوان تمريناً نظرياً، وتنويعاً مزخرفاً لمدلولات الرؤيا المادية، وكان من الضروري الاحتجاج على مثل هذا الفن. وكان أفضل احتجاج حاسم في تأثيره هو اختراع بيكاسو أو براك أسلوب اللصق «الكولاج». والكولاج عمل فني مصنوع من الحبال أو الصحف القديمة كاد يصبح الهدف الأساسي للفن رغم افتقاره إلى دقة التنفيذ، إلا إنه كان عملاً فنياً دون ريب. أما ماكس أرنست فقد كان يطبع أشكالاً على سطوح الخشب والمواد الطبيعية الأخرى، وقد سار بذلك خطوة أبعد،

ونقل بشكل آلي التأثير الحسي الحقيقي الذي كان الهواة البرجوازيون يقدرونه كصفة شخصية. وبهذه الطريقة ظهر هيكل الفن في إطاره الصحيح وتبين، أنه ليس أمراً يمكن الاستغناء عنه أو احتقاره، ولكنه أداة خاضعة لسلطة الخيال المطلقة.

وهكذا فإن السريالي لا ينكر القيم الجمالية ولا يسخر منها بأي حال من الأحوال، بل يؤمن، كأي مخلوق حساس آخر، بأن هناك فناً جيداً وآخر رديئاً، ورسماً بالألوان جيداً وآخر رديئاً، وسريالية جيدة وأخرى رديئة. إن له مقياساً من القيم وهذه القيم جمالية. إلا أن هذه القيم الجمالية ليست بالضرورة قيماً موضوعية وليست قيماً متعلقة بالرسم ذاته بالضرورة. وهي تخص الشخص أكثر مما تخص الرسم. إنها أشبه بطبقة الصوت أو نوع الخط أو هيئة المشي، إنها تعبير عن الشخصية أو العقلية. إن واقعية دالي المرتبة الدقيقة التي تشبه واقعية فيرمر ذات قيمة جمالية، كما أن لعمل بيكاسو الجريء اللزج بالفرشاة قيمته الجمالية أيضاً. وليس هناك أسلوب واحد لاستعمال الألوان أو قاعدة واحدة للكمال، فالفنان يلجأ إلى وسيلة ما للتعبير عن أحاسيس أو أفكار معينة. وليس علينا أن نحكم عليه من خلال هذه الوسيلة؛ بل من خلال النجاح الذي يحرزه في نقل هذه الأحاسيس أو الأفكار (وهذا لا يعني أن التفريق بينهما ممكن عملياً). ويصح هذا القول بالنسبة للفن التجريدي أيضاً حيث توجد الأفكار في العلاقات الشكلية، أو بمعنى آخر حيث تكون الأفكار تعبيراً مباشراً عن هذه العلاقات الشكلية. أما البديل الوحيد الذي يمكن السماح به فهو فن يميل إلى مقياس منتظم واحد للكمال: شكل من المثالية يناقض التاريخ والمنطق على حد سواء.

ويمكننا، بعد أن فرغنا من هذا الإيضاح، أن نرى كيف تصبح «الأشياءالموجودة» التي لم يصنعها الفنانون البشر، بل كانت نتاج قوى طبيعية (أو غير طبيعية)، أثيرة لدى السرياليين. ولو أنني أبصرت وأنا أسير على شاطئ البحر قطعة من الخشب تآكلت بفعل البحر وحرارة الشمس، وأعجبني شكلها ولونها، فإن هذا العمل (الذي يمكن أن يكون له تعليل نفسي) يجعل هذا الشيء تعبيراً عن

شخصيتي، وكأنني أنا الذي حفرت الخشب على هذا الشكل. فالاختيار هو إبداع أيضاً. ولا يعبر عن شخصية الإنسان أكثر من المقدسات التي يجمعها من حوله، غليونه، أقلامه، سكين جيبه -وحتى أسلوب بزته. فالفن في معناه الواسع امتداد للشخصية أو مجموعة من الأطراف الصناعية.

ويقابل هذه الأغراض التشكيلية التي نعثر عليها بعيوننا صورٌ على الصعيد الآخر من الشعور نجدها في أحلامنا. ولم يكن الاستخدام المباشر لصور الأحلام متكرراً في الماضي، وذلك لسبب نفساني مهم هو أن العقل الواعي حارس غيور لأسرار هذا العالم. إلا أننا في الوقت الحاضر نرجع إلى الحلم بالثقة نفسها التي كان يضعها رجال الماضي في عالم الحس الموضوعي ثم نحيك حقائقه في تركيب فننا، ويمكن أن يكون العمل التركيبي قد أنجز سلفاً في الحلم الذي لا يتجزأ-الحلم كأسطورة كاملة- لا في الحلم الذي هو سلاسل من الرموز المجزأة. إننا نجد في معظم الأحلام عناصر ليست أكثر من مخلفات عرضية لما نعانيه من قلق أثناء النهار. إلا أننا نجد عالم النهار قد تحول إلى شكل آخر. وفي بعض الأحيان تبدو لنا هذه الحقيقة الجديدة على شكل وحدة شعرية. وسأروي تاريخ تجربة واحدة حتى أبين هذا الفارق بوضوح.

لم يظهر الشعراء والنقاد حتى الآن إلا قليلاً من حب الاستطلاع حول الآلية الحقيقية للإلهام الشعري. هناك بالطبع الكثير من الشروح المفككة التي تلقي ضوءاً على هذا الموضوع. والمثل على ذلك الوصف شبه النفساني الذي قدمه ورد سورث عن العاطفة التي تعود ذكراها في أوقات الهدوء. وما أبداه كيتس وريلك من ملاحظات لها بعض الشأن. اما أ-إي. هوسمان فقد بلبل أفكار زملائه الأكاديميين القدامى باعترافه، قبل وفاته بوقت قصير، بأن الوحي كان يهبط عليه إثر تناوله بينتاً[1] من البيرة، وعلى أن الالهام له أعراض مادية في جميع الأحوال. أما

(١) مكيال إنكليزي يعادل ١/٨ الجالون.

اقتراحي الخاص فهو أن الالهام الشعري له مقابل في تكوين الأحلام. ولا تظهر الأمور التي تختلف فيها هاتان الطريقتان إلا بتحليل لحالة خاصة من حالات الإلهام، وهذا ما نزمع القيام به. إلا أننا في بادئ الأمر يجب أن نتأكد من وجود صورة واضحة في ذهن القارئ عن طريق تكوين الأحلام كما وصفها فرويد.

يعطي فرويد في آخر «مراجعة لنظرية الأحلام» (محاضرات استهلالية جديدة، ١٩٣٣-الفصل الأول) ملخصاً تخطيطياً لهذه الطريقة على المثال التالي: «المدخل. الرغبة في النوم، أي الانسحاب الإرادي من العالم الخارجي. وينتج عن هذا أمران:

أولاً: إمكانية ظهور ألوان من النشاط أكثر قدماً وبدائية، وأعني بذلك الارتداد، وثانياً التخفيف من مقاومة الكبت الذي يثقل على اللاشعور. ونتيجة لهذه الميزة تتاح لنا فرصة لتكوين الأحلام سرعان ما تقتنصها العوامل التي تسبب تكوين الحلم، والتي تتكون من المنبهين الخارجي والداخلي النشيطين. وهكذا فالحلم الذي يحدث هو نوع من التسوية، وله عمل مزدوج. فهو متفق من ناحية مع الأنا(Ego)، إذا إنه يعين الرغبة في النوم بإزالة المنبه الخارجي الذي يمكن أن يزعجه إذا استمر، وهو من ناحية أخرى يبيح للدافع المكبوت الحصول على الترضية الممكنة في هذه الحالات على شكل تحقيق هذياني للرغبة. إلا أن عملية تكوين الحلم الذي يسمح بها الأنا النائم، تظل تحت سيطرة الرقابة التي تؤديها قوى الكبت المتبقية.

وما يظهر على شكل حلم -أو ما تتذكره كحلم- يطلق عليه فرويد اسم نص الحلم أو الحلم الظاهر. أما ما يشك المحلل في اختفائه وراء الحلم، أي القوة المحركة، فهو ما يدعى بأفكار الحلم الكامنة. «أما عنصر الأفكار المسيطر فهو الدافع المكبوت، الذي حصل بالرغم من تخفيفه وتنكره على نوع التعبير، باقترانه مع المنبه الموجود هناك، والتحاقه بما تبقى من حصيلة اليوم الفائت». أما بقية وصف فرويد فيجب الانتباه إليها بدقة إذ إن أهميتها بالنسبة لعملية الإلهام الشعري أهمية مباشرة

وذات دلالة كبيرة. . . «ويندفع هذا الدافع كغيره من الدوافع الأخرى نحو تحقيق رغباته عملياً، إلا أن الطريق الذي يؤدي إلى ذلك مغلق بسبب الخصائص الفزيولوجية لحالة النوم. ولذا فهو يضطر إلى السير في اتجاه رجعي نحو الإدراك الحسي، ويقنع بترضية شبيهة بالهذيان. وهكذا فأفكار الأحلام الكامنة تتحول إلى مجموعة من الصور الحسية والمناظر المرئية. وفي أثناء سفرها في هذا الاتجاه يحدث لها شيء غريب مدهش. فالجهاز الكلامي الذي نعبر بواسطته عن العلاقات الفكرية العميقة، ثم حروف العطف والجر، والتنويع بين تصريف الأسماء والأفعال أمور معدومة في الأحلام لأن وسائل تصويرها غير موجودة. لذا فالأحلام أشبه بالكلام البدائي الخالي من القواعد، والذي لا نستطيع أن نعبر من خلاله إلا عن المادة الأولية للفكر. والشيء المجرد يندمج بالمادي الذي برز منه سابقاً. وما يتبقى بعد ذلك يكون مفتقراً إلى التماسك، فهو ناتج عن التراجع القديم في الجهاز الفكري وعن متطلبات الرقابة. ولذا تُستَغَلُّ الرموز الغريبة عن التفكير الواعي، في التعبير عن كثير من الأمور والقضايا. أما ما هو أكثر أهمية من ذلك بكثير فهو التغييرات الأخرى التي تخضع لها العناصر التي تتكون منها هذه الأحلام. فالعناصر التي لها صلة مع غيرها تتكثف في وحدات جديدة. وعندما تترجم الأفكار إلى صور، تكون الأفضلية دون شك إلى تلك الأشكال التي تسمح بذلك النوع من الرصد أو التكاثف، وكأن هناك قوة عاملة تخضع المادة لعملية ضغط أو عصر. وكنتيجة لهذا التكاثف يقابل العنصر الواحد في حلم ظاهر عدد من العناصر في أفكار الأحلام. والعكس صحيح، إذ يمكن تمثيل عنصر واحد من أفكار الأحلام بعدد من الصور في الحلم».

إن هذا الجزء المقتطف أطول مما ينبغي، إلا أن هناك أمرين مهمين يزيدان في تنقية الحلم من الأدران أثناء تكونه. الأول هو استبدال موضع التشديد أو نقله. فالأفكار الفردية التي تشكل أفكار الأحلام ليست متساوية في قيمتها «وكل منها يتمتع بنصيب من اللهجة المؤثرة متفاوت الدرجة، وهذه الدرجة هي التي تحدد بدورها مقدار أهمية كل من هذه الأفكار ومدى جدارتها بالملاحظة. وفي أثناء

الحلم تنفصل هذه الأفكار عن عواطفها وتعامل هذه العواطف بشكل مستقل، فقد تنقل إلى شيء آخر أو تبقى في مكانها أو تتعرض لتحويل أو تختفي من الحلم كلياً. أما أهمية الأفكار التي جردت من عواطفها المرافقة فتعود إلى الظهور في صور الأحلام على شكل حيوية حسية. ولكننا نلاحظ أن التشديد قد وقع على عناصر غير هامة في الأفكار بدلاً من العناصر الهامة، لذا فما دفع من هذه العناصر إلى مقدمة الحلم، على اعتبار أنه أهم عنصر فيه، لا يلعب سوى دور ثانوي في أفكار الأحلام؛ وعلى العكس من ذلك، فما هو مهم في أفكار الأحلام يحصل من الحلم على تمثيل عرضي غير واضح».

أما التنقيح الثاني في الحلم، فهو في نظري أهمها جميعاً. «بعد كل التفاعلات التي تطرأ على أفكار الأحلام، يصبح الحلم جاهزاً. إلا أن هناك عاملاً غير ثابت، ندعوه بالزخرفة الثانوية، يظهر عندما يدخل الحلم في نطاق الشعور على أنه موضوع إدراك حسي. وعندما يعبر الحلم إلى دائرة الشعور نعامله بالطريقة نفسها التي نعامل بها أي موضوع حسي، فنحاول أن نملأ الفراغ، ونضيف حلقات وصل، وغالباً ما نضع أنفسنا موضع سوء تفاهم جدي. إلا أن هذا النشاط التبريري، الذي يجهز الحلم في أحسن حالاته بمظهر ناعم لا يتناسب مع مضمونه الحقيقي، ينعدم في بعض الحالات، أو يعمل بطريقة تافهة تظهر الحلم بكل ثغراته وتناقضاته ...».

ومن أجل أن أقارن بين الحلم وتكوين القصيدة، أجد من الضروري أن أحلل قصيدة معينة، ينبغي أن تكون بالضرورة من تأليفي (وإلا فإنني مضطر أن أقوم بتحليل طويل ثاقب لشاعر آخر). أما القصيدة التي سأتناولها فهي تستند حقاً إلى حلم. شهدت في ٣١ كانون الأول عام ١٩٣٥ اجتماعاً عائلياً في يوركشاير، واحتفلنا في منتصف الليل بانتهاء السنة القديمة وميلاد السنة الجديدة بشرب الروم الحار (يبدو أنني موشك على تأييد تشخيص هوسمان). ثم اضطجعت في فراشي وحلمت حلماً نشيطاً بقي حياً في ذاكرتي في اليوم الثاني عندما عدت بالقطار إلى

لندن. وقد اعتدت، كعدد من زملائي الشعراء، أن أجد الإيقاع الناتج عن حركة القطار مناسباً للتأليف الشعري. ولذا فقد شرعت في نقل صور الحلم الملازمة لي إلى الورق. وكانت النتيجة القصيدة التالية:

«في المتاهة الضيقة نور
يلقي بظلالنا على الجدار
وفي حاجتي القصوى إلى الفرار
كنت أتبع وجهاً لم أره من قبل

الجدران بيضاء
ومن وقت إلى آخر تتحول الجدران إلى شاشة
تعلو وتهبط عليها ظلالنا السابقة
كأمواج تلطم صخور الشاطئ البيضاء

ومن أجل أن يستدير من أتبعه
رفعت يديّ معترضاً طريقه
فارتسم على الجدار المواجه
خيال أسود يرفرف كطير أصابه الاعياء

ولكن الشبح يتولى قياد السير دون اكتراث
فأتبعه إلى مصيري حتى نغادر أخيراً

المتاهة وأجد نفسي
وحيداً على قاعدة عمود

والبيوت في الميدان من تحتي
تنتصب حديثة البناء، خشنة الطوب، ساطعة البريق
يغسلها نور من قشتالة
وفي رقعة من أرض غير مرصوفة يلعب بعض الأطفال

وأقول في نفسي، هذه بلاد أجنبية دون ريب
واحدق حولي بعيون مستطلعة مشتاقة
وفجأة أدرك أنها الجنة
قادني الموت إليها وهو متنكر».

إن ما وصفته في هذه القصيدة هو بالطبع المعنى الظاهر من حلمي، أما المعنى المستتر فلا يمكن كشفه إلا بالتحليل، وأهميته ليست مباشرة. أما تحليلنا الشعري لهذه القصيدة فيجب أن يبدأ بالتساؤل عن مدى نجاحي في نقل المعنى الظاهر للحلم إلى القراء. هل تنحصر كفاءة القصيدة في سردها لتجربة معينة؟ إنني شخصياً لا أشعر بإخفاقها بالنسبة للحوادث إلا في الجزء الأخير، كما أنني أتخيل أن هوية الشخص المجهول قد كشفت لي أثناء الحلم ثم استيقظت بعد ذلك مباشرة، وخلال فترة استيقاظي طارت من ذاكرتي هوية هذا الشخص وخلفت لي شعوراً بالإعياء. أما فكرة وجودي فجأة في الجنة، فكانت موجودة في الحلم، إلا أن تعريفي هذا

الشخص بالموت هو نوع من التبرير الناتج عن ذلك. ولا أذكر، أن الفكرة خطرت على بالي حين بدأت في كتابة القصيدة.

ولنتفحص الآن الصور الشعرية في القصيدة. كانت المتاهة في الحلم حقيقة، شبكة دقيقة تتجه دائماً منعطفة بزوايا قائمة ويضيئها نور موزع بشكل متعادل. أما الشخص الذي لم يلتفت أبداً، فكان يرتدي بنطالاً ضيقاً كالذي يرتديه المهرج. وقد اعترضت الطريق برفع يدي فوق رأسي، فألقيت ظلاً على الجدار بطريقة أشبه بلعبة الظلال التي يلعبها الأطفال. أما صورة الطير المنهك -أو الخيال الذي يرفرف كطائر يضرب زجاج النافذة- فقد خطرت لي في الحلم. وهي تختلف عن صورة الموج التي استعملتها لوصف خيال أجسامنا على جدران المتاهة، والتي هي صورة مقصودة أنتجتها أثناء كتابتي للقصيدة، وأنا لهذا السبب أود أن أدعوها بمجاز أكثر مما أدعوها صورة. وكذلك فإن كلمة «قشتالة» التي استعملت لوصف النور القريب الذي انتشر في الساحة هي وصف مشتق من تجاربي الواعية. وأقرب مواز لها في نظري هو التأثير الذي تحدثه أشعة الشمس في إسبانيا. ولم أستطع أن أنقل بدقة كافية الانطباع الحي الذي كان في نفسي عن تأثير النورالحالم على البيوت. كان لدي صورة حسية واضحة عن خاصة الطوب المسامية، التي كان ينفذ منها النور وكأنها تمتصه امتصاصاً. وكان الميدان حديثاً، لم ترصف أرضه أوتمهد بأي شكل، لذا فقد كان وعراً غير مستو. وبدا الأطفال الذين يلعبون فيه وكأنهم معزولون عن غيرهم، يقصرون اهتمامهم على ذواتهم في منظر يختلف عن بقية المشهد. ومثل هذا الأثر ينقله سلفادور دالي في كثير من لوحاته.

إننا نلاحظ وجود عدة قواف في هذه القصيدة، مع أنه ليس هناك من خطة منظمة لها. فأنا لم أقصد استعمال هذه القوافي، ولكنها وردت عفوياً أثناء الكتابة. ولو أنني بحثت عن القوافي عامداً لأجبرت حتماً على تشويه السرد والتصوير الشعري، وبرهنت على خيانتي لمصدر إلهامي. وهكذا كانت طريقتي في كتابة

الشعر. إنني لا أبحث عن القوافي ولا أحاول أن أتجنبها، إذ إن كلاً من الموقفين يفرض نوعاً من التحكم المقصود في التعبير -فلا يستطيع عندها تحقيق تلك الآلية المرغوبة. ولكن هذا لا يمنعني من الاعتراف بأن السعي وراء القوافي يمكن أن يؤدي إلى اكتشاف صور مدهشة، وذلك عندما يكون الإلهام ناقصاً، وعندما يكتب الشاعر كل بيت بمفرده. وهذه طريقة مختلفة في التأليف، هي أشبه بطريقة صنع الموزاييك، بينما الطريقة الأولى هي انعكاس وتأمل. فإذا رغب الشاعر في أن يبقى مخلصاً لأسطورته التي مثلت أمامه بكاملها، فإنه لا يستطيع أن يجري وراء الزخارف السطحية.

ربما كان أهم تمييز يظهره هذا التحليل هو الفارق بين الصور والمجاز، وقد سبق أن بينه بيير ريفيردي، كما أشرت أنا إليه شخصياً من قبل.

أما في قصيدتي، فاستعارة الأمواج التي تضرب الصخور البيضاء ليس لها قوة صورة الطائر الذي أصابه الإعياء نفسها، مع أنها في نظري دقيقة من حيث الوصف. والواقع طبعاً أن مضمون القصيدة بكاملها من حيث الشبه والساحة والنور والأطفال، هو سلسلة من الصور. لكنها صور ليس لها مثيل ظاهر، ولذا فإننا ندعوها رموزاً.

أما المجاز فترتبط دلالته بغيرها في إطار الوحدة النفسية. وإذا كان أصله ذهنياً صرفاً، فإنه يبرز في القصيدة وكأنه أداة زينة غير ملائمة.

ولذا فيمكننا، إذا استعملنا اصطلاحات فرويد، أن نصف هذا النوع من القصائد بأنه المضمون الظاهر للحلم، بعد أن تحولت أفكاره الكامنة إلى صور حسية ومشاهد مرئية. وبتعبير آخر نقول: لقد اختلطت الأفكار المجردة بالشكل المادي الذي نشأت منه. إذ إن بعضاً من أفكار الأحلام قد تكثفت على شكل صور أو رموز لا يستطيع أي تحليل كان أن يظهر دلالتها الكامنة. إلا أنها رغماً عن ذلك، أو لهذا السبب بالذات، حائزة على قوة شعرية كبيرة. ومن أجل إخفاء أي ثغرة أو

عدم تناسق في القصيدة، حاول عقل الشاعر الواعي أن يكسب القصيدة ذلك المنظر الناعم المصقول الذي تتطلبه التقاليد الأدبية في أي عصر من العصور، والذي يؤدي في جميع الحالات إلى سهولة الإيصال.

ليست كل قصيدة حائزة على الصفة الكاملة للحلم، إلا أن كل صورة حقيقية تتولد في اللاشعور. ويعني ذلك أن الحقيقتين اللتين تحدث عنهما ريفيردي تتماسكان في صورة واحدة بالرغم من انفصالهما المتفاوت في مداه، وتحصلان على طاقتهما الانفعالية من وجود رابطة اتصالية مستترة بينهما في اللاشعور. وليس هناك داع للكشف عن هذه العلاقة المكبوتة في أي تحليل شعري. فالحقيقة الشعرية تكمن في المقدرة الظاهرة للصورة، وإذا كشفنا عن معناها المستتر، فإن قوتها لا تزداد بل تضعف. فاللاعقلانية في الفن، ثم دفاع السريالية عنها، تفسره نظرية فرويد عن الارتداد. هناك دافع لا شعوري يبتدع القصيدة كما يخلق الحلم ويقدم الطاقة الفكرية اللازمة لتكوينها. وهذا الدافع، في كل من القصيدة والحلم، يسعى لتحقيق رغباته. فتتحول الأفكار والآراء المستترة إلى صور مرئية، وتأخذ شكلاً وتتوضح، ثم تنطلق نهائياً كحقيقة وهمية في القصيدة.

ويمكننا، دون مغالاة، أن نستنتج من التحليل النفسي أن اختيار الكلمات -أعني لغة الشاعر، كشيء متميز عن تصويره الشعري- يحدث بطريقة مماثلة نتيجة لتداع لا شعوري. وهذا التداعي اللاشعوري، من وجهة شعرية، ذو طبيعة سمعية أكثر مما هي مرئية. إلا أن بعض الشعراء يبحث في قاموس ذاكرته الواعية عن صفة ملائمة، فيظهر ذكاء خلاقاً. لكن هذه المقدرة الواعية التي يصلح بوب أو درايدين مثلاً عليها، ليست جوهر الموهبة الشعرية. ونحن، كما يقول بيكاسو، نجد الشعر ولا نبحث عنه. وهو ينبع مباشرة، وربما بصعوبة، من ينبوع اللاشعور. كما أنه ينمّق أو يشوّه بإخضاعه لمقدرتنا الفنية الواعية. إلا أنه ليس هناك من دليل على ازدياد طاقة القصيدة الشعرية بشكل خاص نتيجة لهذا الإخضاع.

ولا يمكننا أن نجزم برأي عن حدود النشـــاط الذهني، أي عن مداه وتأثيره. ولا يسعنا، حتى كماديين، أن نستبعد وجود أساليب لا تزال خافية عنا. وأنا أذكر على سبيل المثال، أن التحليل النفسي قد اضطر إلى الاعتراف بالإمكانية العلمية لتبادل الخواطر مع الغير عن بعد «Telepathy». وقياساً على هذه الظاهرة «الغامضة» يمكننا أن نقول أن عقل الشاعر أو الفنان، أثناء ممارسته لنشاطه العادي، يلتقط «الرسائل» وينقلها بشكل لا شعوري. وأعتقد أنه من الممكن أن تكون هذه «الرسائل» على شكل «صور» دائماً-أعني أن الأفكار التي يعالجونها لم توضع في كلمات. وبهذه الطريقة، مثلاً، فإن «بقايا» النشاط اليومي، تؤخذ في تفاصيلها التي لا قيمة لها والتي لا تلاحظ، ثم «تستعمل» في سيال الحلم. وبهذه الطريقة يحدث أن يرسب في أذهاننا رسم على جدار أو رقعة من حشائش البحر أو أي شكل مجرد حدقنا فيه لحظة واحدة، وهذه بدورها تحدد أشكال صورنا اللاشعورية. ثم تظهر عندما نستدعيها أثناء نشاطنا الفني على هذا الشكل غير المنطقي الذي لا يمكن تفسيره. وهذه الطريقة سهلة الفهم نسبياً. إلا أنه إذا اتخذنا اتجاهاً معاكساً لذلك فإن الأفكار التي تستحوذ علينا أثناء نشاطنا الفكري يمكن أن تؤثر على أساليب التعبير الغريزية التي تحل محل النشاط الفكري الواعي، وتقود هذا التعبير الغريزي في اتجاه يوافق هذه الأفكار الكامنة. ويروي لنا سلفادور دالي كيف اتخذ رشاش من دهانه على لوحة الألوان شكل جمجمة مشوهة لا يعرفها عقله الواعي، مع أنه كان يحاول عبثاً وعن وعي اكتشاف هذه الجمجمة. وهذا مظهر آخر للآلية. أما ما يجب أن نقره فهو هذه السوبريالية أو النزعة الطبيعية التي هي فوق الوعي والتي تكتنف جميع أفعالنا. إني أشعر في هذه اللحظة بأنني سأجد عند بليك بيت شعر أو جملة تؤيد أقوالي. لذا فإني أتناول الكتاب من الرف ثم افتح الصفحة ٥٦٢ وأقرأ:

«تكثف فيض أفكاره فتحول إلى مواد صلبة معتمة

وأصبحت رغباته الوليدة وأفكاره صخوراً من الموت باردة مظلمة
وقبض على مطرقته الذهبية وسندانه الصلب
وأمسك بقضبان أفكاره المكثفة وصهرها
كي يصنع منها سيفاً للحرب وقوساً وسهماً
ومدفعاً مرعداً وبندقية مجرمة
رأيت الأطراف تحتقر وقد خلقت للتمرين،
وجمال الأبدية يعتبر تشويهاً والملاحة شجرة يابسة
شاهدت المرض يقيم جسداً من الموت محيطاً بحمل الرب
ليهدم أورشليم ويبتلع جسد أولبيون[1]
ويفوز بالحرب والخديعة بجهد الفلاح
ورأيت الخرق مسلحاً بالفولاذ. والحماقة بخوذة
من ذهب،
والضعف بقرون ومخالب، والجهل
بمنقار مفترس
ورأيت كل سرور عارم ممنوعاً كالجريمة
يدفن حياً في التراب في
موكب ديني
والإلهام منكراً، والنبوغ محرماً بقوانين

---

(١) اسم قديم لإنكلترا.

العقوبات

شاهدت ذلك مرتاعاً فتناولت الآهات والدموع والأنين

المرير

ورفعتها إلى أتوني كي أصنع سيفاً روحانياً

أفتح به القلب المتواري، وجذبت غصة الأسى

حمراء ساخنة: وعملت على إعداد سنداني المصمم

وأحميته على لهب هاند وهايل وكوبان

تسع مرات ...»

وهكذا يعمل بليك آملاً أن لا تنقطع الحماسة أو تتوقف الحياة. إنني أشعر في جميع كتاباته بوجود نزعة ديالكتيكية غريزية ذات قيمة كبيرة، كما أعرف أن لدى بعض زملائي من السرياليين كثيراً من التحفظات بالنسبة لبليك. فهم يشكون بغموضه الذي يكتسي بقناع واضح من الصوفية، وأنا كذلك أشك في الأمر نفسه. إلا أنه يجب أن أعترف أنني كلما توسعت في دراسة بليك ازداد هذا الضباب انقشاعاً. ومن السخف أن ندعو بليك مادياً (كما أنه من السخف أن لا نطلق صفة المادية الديالكتيكية على السريالي). وبالرغم من ذلك ففي «زواج الجنة والجحيم» وفي «أورشليم» هناك إدراك للتناقض الجوهري في الحقيقة، ثم اتجاه نحو تركيب أبعد ما يكون عن المثالية.

هذا ويجب أن يعاد فحص العنصر الميتافيزيقي عند شيلي من هذه الوجهة ذاتها. ففي حالة شيلي ليس هناك شك في نقطة الانطلاق، وهي تصميم مادي من أكثر الأنواع إلحاداً. إلا أن ما يفترض بشكل عام هو أن شيلي قد نبذ إلحاده المبكر وانتهى بين سحب المثالية الأفلاطونية الحديثة. ولكنه في الواقع، قد وصل أيضاً إلى

تركيب ديالكتيكي من الحقيقة والوهم والواقع والتخيل، كما يوضح ذلك هذا المقطع المقتطف من كتابه «تأملات في الميتافيزيك»:

«إن الأفكار أو الآراء أو التصورات، وسمها ما تشاء، يختلف بعضها عن بعض في القوة لا في النوع. إلا أنه من المفروض بشكل عام أن هذه الأفكار الواضحة التي تؤثر على عدد من الناس في فترات منتظمة أثناء مرورها مع عدد غفير من الأفكار الأخرى التي ندعوها بالأمور الحقيقية أو الخارجية، تختلف اختلافاً كلياً عن تلك الأفكار التي تؤثر على أشخاص قلائل، وتحدث في فترات غير منتظمة، وتكون عادة أشد غموضاً وأقل وضوحاً، كالأوهام والأحلام والأفكار الجنونية. وإذا لاحظنا طبيعة الأشياء ملاحظة صحيحة فلن نجد فرقاً جوهرياً بين هذه الأفكار أو بين طبقاتها. ولا نجد هذا الفرق إلا إذا قصرنا اعتبارنا على تلك الأفكار التي تؤدي إلى الطمأنينة والسعادة في الحياة. وإذا لم يعبر الفرق عن أكثر من ذلك، فإن الفيلسوف يكتفي بملاءمة لغته مع لغة عامة الناس، ثم يتظاهر بإثبات هذا الفرق الجوهري الذي ليس له أساس من الحقيقة، والذي يدل على فكرة ضيقة مزيفة عن طبيعة العالم، تتولد فيها أكثر الأخطاء شؤماً في التأمل. أما الفروق الخاصة بين أفكار الدماغ فهي نتيجة حتمية للقانون الذي ندرك بواسطته التنوع والتعدد. لكن القول بوجود فرق جوهري نوعي هو بمجموعه قول تعسفي مصطنع».

إن همي الأساسي في مقالة كهذه، هو أن أقدم المظاهر الإيجابية للسريالية. أما ذلك الجزء الضروري من النقد الذي يقصد به إزالة سوء التفاهم والرد على نقد مبني على سوء التفاهم هذا، فنتركه لأشكال أخرى من المنشورات العابرة السريعة. إلا أن هناك شكلاً واحداً من أشكال الهجوم يمكن ذكره في هذا المجال لأنه ذو طبيعة جادة، ولأنه سيؤدي إلى تقديم مظهر من السريالية لم نبحثه بعد. في الفترة التي أقيم فيها معرض لندن، كلف السيد جي. بي. بريستلي بكتابة مقال لصحيفة

مسائية تشتهر بأخبار المراهنات. والآن، وإذا شعر السيد بريستلي بأنه «غير مرتاح»، أو بالأحرى «منزعج إلى حد كبير» بسبب نشاطنا السريالي، فهذا ما نرغب فيه. ولكنه عندما يعزو إلى السرياليين بشكل عام شتى أنواع الانحراف الخلقي فإنه حينذاك يكون منغمساً في شتم عقيم خاص به:

«وكأنه رجل يبصق اتجاه الريح

فتعود القذارة إلى وجهه».

لقد قال بريستلي إن السرياليين «يمثلون العنف وعدم التعقل العصابي وهم حقاً منحلون. وتلمح من خلفهم شفق البربرية يزداد عمقاً ولا يلبث أن يلطخ السماء حتى تجد البشرية نفسها أخيراً في ليل طويل آخر» وعندما نتعرف ما يقصد بالانحلال شخص له ميول السيد بريستلي، فإن السرياليين عند ذلك لا يعبأون بالوقوف عن طيب خاطر في ذلك المنظر المكفهر الأسود. إلا أن هذا ليس نهاية ما يتطرق إليه السيد بريستلي من دسّ: «هناك عدد كبير من الشباب المخنث الذي يلثغ ويتخطر، وعدد كبير من الفتيات دون أخلاق أو اتزان أو كبرياء. وهن جشعات لا هم لهن سوى البحث عن المثيرات. وثمة عدد كبير آخر من الناس ينحدر بثبات نحو بربرية خلية ناعمة ... وكثيراً ما يسيء استعمال دوافعه الجنسية القوية أو ينحرف بها».

لا شك أن السيد بريستلي لا يشعر براحة على فراشه المنثور بالورد، كما أن عطفه على الإنسان المظلوم في المجتمع ينبع من قلبه الكريم، ويجري في جدول عارم لكنه مضطرب. إلا أن السيد بريستلي ليس على صلة شخصية بأي من السرياليين في هذا البلد أو غيره. لكنه كقاص يجب أن يكون من الذكاء بحيث يدرك أن أقل الناس كبتاً هم عموماً أكثرهم أخلاقاً. أو حسب تعبير هويسمان «في الأعماق ... ما من فحش حقيقي إلا عند الرجال الطهرانيين».

ولا شك أن السرياليين ليسوا أقل شعوراً من السيد بريستلي بوجود بعض العناصر غير المرغوب بها بين صفوفهم. ولكن يجب ألا نخلط بينهم وبين هذه العناصر. إنهم لا يستطيعون الاحتجاج على انحراف في قانون أخلاقي لا يحترمونه، إلا أنهم يحتقرون ذلك النوع من الناس الذي ينغمس في الانحراف، تماماً كما يحتقرون أناساً ينغمسون في النفاق. إنهم يزدرون كل نوع من أنواع الضعف وكل نقص في التماسك الشخصي، ومبدؤهم عن الحرية يسمح لكل منهم بممارسة ميوله الطبيعية بشكل حر ما دامت لا تمس الحقوق المتساوية للآخرين. أما بالنسبة لموضوع اللواط مثلاً (وهو موضوع لا تذكره الصحف المسائية، مع أنه أكثر المسائل حدة في الوقت الحاضر)، فالسرياليون لا ينظرون إليه نظرة متحاملة على الإطلاق. وهم يعرفون أن هذا الانحراف هو حالة شاذة ترجع إلى استعداد طبيعي نفساني أو فزيولوجي ليس الفرد مسؤولاً عنه. إلا أنهم يحتجون عندما يشكل مثل هؤلاء الأفراد جمعية أو رابطة أخوية ماسونية تهدف إلى فرض نفسيتها الخاصة على الحياة الاجتماعية والفكرية للعصر، وتؤدي خاصة إلى التعصب ضد النساء. وهذا بلا ريب لا يشكل جزءاً من العقيدة السريالية.

وباختصار؛ فالسريالي يؤمن بالحقيقة التنظيمية القائلة إنه إذا وجب أن تهاجم جسماً مريضاً من أجل علاجه، فيجب أن يكون جسمك سليماً معافى. ونوع الإهانة التي يلقيها السيد بريستلي في وجه السريالية هي نفسها التي اعتاد الناس إطلاقها على البلاشفة إلى أن تبين للجميع طهارة حياتهم وما فيها من نكران للذات.

إن السريالي معادٍ للأخلاق السائدة لأنه يعتبرها فاسدة. إنه لا يستطيع أن يحترم نظاماً أخلاقياً يسمح بتطرف في الفقر والغنى، ويضيع أو يدمر عامداً حاصلات أرضٍ يعاني سكانها من سوء التغذية، ويتضورون جوعاً، ويدعو للسلم العالمي ثم يشن حرباً عدوانية بكل ملحقاتها، من الرعب والدمار، التي يستطيع

العقل البشري الشرير أن يبدعها، ويشوبه الدافع الجنسي فيصاب الآلاف من الرجال والنساء غير المكتفين جنسياً بالجنون وينفقون حياتهم في تعاسة. ولا يملك السريالي تجاه هذه الأخلاق التي اكتفينا بذكر خواصها سوى الكراهية والاحتقار.

أما قانون السريالي الأخلاقي الخاص فيعتمد على الحرية والمحبة. ولا يرى مسوغاً لجعل نقاط الضعف عند الجنس البشري أساساً لعقيدة الخطيئة الكبرى، إلا أنه يدرك أن معظم الناس يولدون غير كاملين ثم تزيد ظروفهم في نقصهم هذا. ولا يمكن القضاء على شرور ونقائص كهذه في حقبة محددة من التطور البشري. إلا أننا نؤمن بأن جهاز الرقابة والكبت المنظم الذي هو المظهر الأخلاقي لعصرنا الحاضر خاطئ ضار من الناحية النفسانية. ونحن نؤمن بإطلاق حرية الدوافع جميعها إلى أقصى حد ممكن، كما أننا مقتنعون بأن ما أخفق القانون والكبت في تحقيقه، سيتحقق عن طريق المحبة والأخوة.

والسريالي ليس مجرد كائن إنساني مغرق في العاطفة، والسوبريالية في فنه لها نظير في الواقعية العلمية. إنه عالم نفساني دقيق إلى أبعد حد، وعندما يستعمل كلمات مثل «المحبة» و«الأخوة»، فذلك لأن تحليله لحياة الإنسان الجنسية والاقتصادية قد خوله استعمال مثل هذه الكلمات بشكل نظيف، دون أي فائض من العواطف المبالغ فيها.

إنه لمن العقل والحكمة أن أختتم هذه المقالة دون تفسير شخصي، إلا أنني بذلك أجعلها مقالة غير محدودة دونما ضرورة. وقد اتهمت مراراً عديدة بالتناقض، ولا أنكر أن ذلك يحدث في كتاباتي النقدية. إلا أنني يجب أن أعترف بأنني لست قلقاً بسبب ذلك، فهذه الأمور متعلقة بالتناقض في شخصيتي ذاتها. وإذا قيل لي إنه من الخطأ والضعف أن أحوز على مثل هذه الشخصية، فالاعتراض هذا في نظري سخيف، إذ إني أشعر أن شخصيتي، كما هي، شخصية متكاملة، ولا أود أن أقدم مظهراً رتيباً مزيفاً. فأنا أكره بشدة الأشخاص ذوي الوجوه

المتناسقة التركيب. إنهم إذا لم يكونوا مجرمين (وتلك حقيقة أثبتت بالبراهين)، فهم أغبياء أو فاسدون. ولا يعني هذا أنني أفتخر بوجود التناقض، إلا أنه إذا كان هذا التناقض نتيجة طبيعية فإنني أترك للحكم النهائي التوفيق بين هذه المتناقضات.

ونتيجة لذلك يتضح أن صلاتي الأساسية هي صلات رومانتيكية، وذلك بالمعنى الذي شرحته عن الرومانتيكية في هذه المقالة. لقد كان ميلي الغريزي دائماً نحو هؤلاء الشعراء والفنانين الذين كانوا يتجاوزون حدود التقاليد التي هي حدود التجربة الأخلاقية. إن اهتمامي بتاريخ النقد يتزايد منذ اللحظة التي تبدأ فيها الرومانتيكية باكتساب قاعدة معقولة علمية من علم النفس والفلسفة. وهذا هو خط التطور من فيكو إلى فرويد. وهكذا، ففي هذه الظروف الحرجة، حيث يطالب كل شاعر أو فنان في أي لحظة من اللحظات بتعيين موضعه على هذا الخط، أصرح، بالرغم من ارتباطاتي البابوية الماضية، بانتمائي للسريالية؛ لذا يجب أن يعتبر هذا تأكيداً لكل ما هو حقيقي فعال في عملي الأدبي أو الفني.

وإذا كان اتجاهي هذا يتضمن تخطيطاً سياسياً، فإنني أرتكب هذه الخيانة وأنا أشعر شعوراً تاماً بالنتائج. إن نظرة الفنان الخاصة للحياة في الظروف العادية ليست نظرة متكاملة إلا إذا كان غير منتم لحزب أو جماعة معينة. إلا أن الظروف الحاضرة ليست طبيعية. وقد ارتأت الدكتاتوريات الحديثة أن تتحدى حرية الفنان الإبداعية بشكل مباشر. وسواء أكان الهدف هو «الواقعية الاشتراكية» أم «النقاء العنصري» أم «القومية»، فالخطر واحد وهو ليس مجرد كبت أو عبودية اقتصادية كالتي قاسى منها الفنان خلال جميع العصور الماضية، بل هو استئصال حقيقي للفنان كفنان. ولم يجبر الفنان على الوقوف موقف شهداء الدين أو الأعداء السياسيين منذ قضية تحطيم الصور والتماثيل الدينية. وإذا هوجم الفنان كفنان فيجب أن يدافع عن نفسه بشدة. وكي ينجح في ذلك يجب أن يتحد مع تلك القوى السياسية التي تعده بالحرية الفكرية المطلوبة. وقد يكون هذا الاختيار صعباً حتى إننا نجد أن الشيوعية

نفسها، وهي عقيدة الحرية والأخوة، قد جعلت من مقتضيات المرحلة الانتقالية مبرراً لتعصب تافه غير ضروري بالنسبة للناحية الجمالية.

إن المتناقضات في الشخصية تأتلف في العمل الفني، وهذا أول مبدأ في الرومانتيكية. ويمكننا القول إن شخصية خالية من المتناقضات لا يمكنها إنتاج عمل فني، فهي غير قادرة على الدخول في فعالية ديالكتيكية، والانتقال من حالة التوازن التي هي حاله عقلية سلبية. إن الفن هو أكثر من وصف أو ريبورتاج، إنه عمل مجدد. فهو يجدد الرؤيا ويجدد اللغة. وأهم من ذلك، يجدد الحياة نفسها بتوسيعه لنطاق الإحساس، وجعله الإنسان أشد شعوراً بالرعب والجمال والعجب من مختلف أشكال الكائنات الحية.

إنني أذكر «ميلاد العجب» كعنوان لمقالة بقلم واتس دانتون، صديق سوينبرن. ولن أخشى استعمال مثل هذا التعبير الفخم كي أصف الهدف الحقيقي للسريالية كما أفهمها. فكما أن حب الاستطلاع هو الموهبة التي تدفع الإنسان للبحث عن البنية الخفية للعالم الخارجي، وتمكنه بذلك من بناء جسم من المعرفة ندعوه بالعلم، فإن العجب هو الموهبة التي تجعل الإنسان يجرؤ على خلق ما لم يكن موجوداً من قبل، وعلى استعمال طاقاته بطرق جديدة من أجل نتائج جديدة. لقد أضعنا المعنى الأصلي لكلمة «عجيب»، وهي من أكثر الكلمات استعمالاً. والواقع أن كلمة «عجب» هي أفضل وأكثر شمولاً من كلمة «جمال». وما هو مفعم بالعجب له قوة جبارة بالنسبة لخيال الإنسان.

«إن عجبنا من أمر ينتهي إذا فهمناه»، هذا ما قاله الدكتور جونسون. إلا أننا نكون أكثر دقة لو قلنا إن الفهم ينتهي إذا انتهى العجب. أو كما قال باسكال، وهو رجل أقل رضى عن نفسه من الدكتور جونسون: «إن للقلب أسباباً لا يعرف العقل عنها شيئاً».

س.ج.يونج
علم النفس والأدب

هناك اختلاف أساسي بين وجهة النظر التي يتخذها العالم النفساني في فحصه لعمل فني، وبين وجهة نظر الناقد الأدبي. فما هو شديد الأهمية بالنسبة للثاني يمكن أن يكون تافهاً بالنسبة للأول. وغالباً ما يكون النتاج الأدبي ذو القيمة المشكوك فيها على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للعالم النفساني. وعلى سبيل المثال، فإن ما يسمى «بالرواية النفسانية» ليس ذا قيمة كبيرة بالنسبة للعالم النفساني كما يتصور ذوو العقول الأدبية. وبشكل عام، فإن مثل هذه الرواية تفسر نفسها، وقد قامت بعملها في التفسير النفساني، لذا فأكثر ما يستطيع العالم النفساني فعله هو أن ينتقدها أو يوسع معناها. أما لماذا يختار مؤلف معين كتابة رواية معينة، فهو أمر لم نعثر على جواب له حتى الآن. ولكنني سأترك هذه المشكلة العامة للجزء الثاني من مقالتي هذه.

إن أكثر الروايات فائدة للعالم النفساني هي تلك التي لا يقدم فيها المؤلف تفسيراً نفسياً لشخصياته. فيترك بذلك المجال للتحليل والتفسير، أو يدعو إلى ذلك بطريقة عرضه لهذه الشخصيات. ومن الأمثلة الحسنة على هذا النوع من الكتابة روايات بينوا والقصة الانجليزية على طريقة رايدر هاجارد، بما في ذلك الخط الذي انتهجه كونان دويل، والذي يقدم ذلك النوع المستحب من القصة البوليسية التي هي إنتاج جماعي. وكذلك فإن قصة «موبي ديك» لملفيل، والتي هي في نظري

أعظم الروايات الأمريكية، تدخل ضمن هذا النوع من الكتابة. إن القصة المثيرة التي هي في ظاهرها خالية تماماً من أي عرض نفسي، هي نفسها التي تهم العالم النفساني أكثر من أي شيء آخر. إن قصة كهذه تكون مبنية على أساس من الفرضيات النفسية الخفية. وكلما كان الكاتب على غير علم بهذه الفرضيات، أظهرت نفسها نقية دون شوائب للبصيرة النافذة. ومن ناحية أخرى، فإن المؤلف في الرواية النفسية يحاول إعادة تشكيل مادته بحيث يرفعها من مستوى الطوارئ البدائي إلى مستوى العرض النفساني والإنارة، وهذه طريقة كثيراً ما تحجب الدلالة النفسية للعمل أو تخفيها عن العيان. ولهذا النوع من الروايات بالذات يتجه القارئ العادي من أجل «علم النفس»، بينما يتجه العالم النفساني إلى النوع الآخر منها، إذ إنه هو الوحيد الذي يستطيع أن يعطي هذا النوع معنى أشد عمقاً.

كنت أتكلم عن الرواية. إلا أنني أبحث في حقيقة نفسية لا تنحصر في هذا النوع من الفن الأدبي بالذات، إذ إننا نصادفها في أعمال الشعراء كذلك، كما نصادفها عندما نقارن بين الجزء الأول والثاني من مسرحية فاوست. إن تراجيديا الحب عند جريتشن تفسر نفسها. وكل ما يمكن أن يضيفه العالم النفسي قد سبق أن ذكره الشاعر بكلمات أفضل. أما الجزء الثاني من المسرحية فيتطلب الإيضاح، وفيه ثروة مستفيضة من المادة الخيالية مما يرهق طاقة الشاعر الإنشائية. فالكلمات لا تفسر نفسها، وكل بيت يزيد من حاجة القارئ إلى تفسير. لذا فهذان الجزآن من فاوست يوضحان، بوجودهما على طرفي نقيض، هذا الفارق النفساني بين الأعمال الأدبية.

ومن أجل أن أؤكد هذا الفارق، فإنني سأطلق اسم نفساني على النوع الأول من الإبداع الفني، واسم تخيلي على النوع الثاني. فالنوع النفسي يعالج مواضيع مستقاة من منطقة الشعور الإنساني، كدروس الحياة مثلاً، والصدمات العاطفية ثم التجارب الانفعالية وكوارث مصير الإنسان بشكل عام، وكل ما يشكل الحياة

الواعية للإنسان وحياته الشعورية بشكل خاص. وهذه المواضيع يستوعبها الشاعر نفسياً، ويرفعها من المستوى العادي إلى مستوى التجربة الشعرية، ثم يعبر عنها بطريقة تفرض على القارئ نظرة أوضح وأعمق، وذلك بإدخالها إلى حيز شعوره كل ما يتهرب منه عادة أو يهمله أو يضيق به. فعمل الشاعر إذن هو تفسير محتويات الشعور وإنارتها، ثم تجارب الحياة التي لا مفر منها، بأفراحها وأتراحها المتعاقبة إلى أبد الآبدين. والشاعر لا يترك شيئاً للعالم النفسي. إلا إذا توقعنا من هذا الأخير أن يشرح الأسباب التي دعت فاوست إلى الوقوع في حب جريتشن، أو الأسباب التي دفعت جريتشن إلى قتل طفلها. ومثل هذه الأمور يؤلف مصائر الجنس البشري، ويتكرر ملايين المرات، كما إنه مسؤول عن الروتين في محكمة الشرطة، وفي قوانين العقاب. وليس هناك من غموض يحيط بها، لأنها تفسر نفسها تفسيراً كاملاً.

هناك العديد من المؤلفات الأدبية التي تنتمي إلى هذا النوع، ومثال ذلك الروايات الكثيرة التي تعالج أمور الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع، وكذلك الشعر التوجيهي ومعظم الغنائيات، ثم المسرحيات بنوعيها: التراجيديا والملهاة. إن العمل الفني النفسي، مهما كان شكله، يستقي مواده من العالم الواسع للتجارب الإنسانية الواعية ـ أي من تلك التجارب المتميزة بالنشاط والحيوية. وقد دعوت هذا النوع من الإبداع الفني، نفسياً، لأنه في فعاليته لا يتجاوز حدود المفهوم النفسي. وكل ما يشمله من تجربة وتعبير فني ينتمي إلى عالم الأشياء المفهومة. وحتى التجارب الأساسية نفسها لا تستدعي العجب بالرغم من لا عقلانيتها، إذ هي أمور معروفة منذ الأزل؛ كالانفعال العاطفي ونتيجته الحتمية، ثم خضوع الإنسان لتقلبات مصيره، وأخيراً الطبيعة الخالدة وما فيها من جمال وهول.

إن الفارق الكبير بين الجزء الأول والثاني من فاوست يحدد الفارق بين الإبداع الفني النفسي والتخيلي. فالجزء الثاني معاكس لأحوال الجزء الأول كلها. إذ

إن التجربة التي تجهزنا بمادة التعبير الفني ليست مألوفة لنا. إنها شيء غريب يستمد وجوده من منطقة ما وراء العقل البشري، وهذا يوحي بالهوة الزمنية التي تفصلنا عن عصور ما قبل التاريخ، أو يستحضر عالماً فوق البشرية، يتباين فيه النور والظلمة المتضادان. إن هذه التجربة أولية تفوق مفهوم الإنسان، وهو لذلك معرض لخطر الخضوع لها. أما قوة هذه التجربة وقيمتها فهما ناتجتان عن اتساعها، إذ تنبع من أعماق لا زمن لها، وهي غريبة باردة، متعددة الجوانب، شيطانية مشوهة. إنها مثال مضحك كئيب على مادة الكون الخارجي قبل تكوينها، أو «جريمة تنتهك كبرياء الإنسان»، على حد قول (نيتشه)، إذ إنها تهدم المقاييس الإنسانية للقيم وأشكالنا الجمالية. فالرؤيا المزعجة لحوادث مريعة عديمة المعنى مستعصية في جميع الأحوال على المفاهيم والمشاعر البشرية، تتطلب من الفنان طاقات غير تلك التي تتطلبها تجارب الحياة العادية. فهذه لا تمزق الستار الذي يحجب الكون، ولا تتجاوز حدود الممكن البشري، وهي لهذا السبب تتشكل بسرعة حسب مقتضيات الفن، مهما عظمت الصدمة التي تسببها للفرد. ولكن التجارب الأولية تمزق الستار الذي رسمت عليه صورة العالم المنظم من أعلاه إلى أسفله، وتسمح لنا بالنظر إلى هوة لا قرار لها ترتبط بأمور لم تحدث بعد. إنها رؤيا لعوالم أخرى أو لغوامض الروح أو أجيال المستقبل التي لم تولد بعد. إلا أنه لا يمكننا القول فيما إذا كانت هذه الأمور هي من ضمن التجارب الأولية أو ليست منها على الاطلاق فهي:

«تشكيل - وإعادة تشكيل

الماضي الخالد للروح الخالدة»

إننا نرى مثل هذه الرؤيا في «راعي هرمز» لدانتي، وفي الجزء الثاني من فاوست، وفي فورة نيتشه الديونيسية، وفي «خاتم نبلونجن» لفاجنر، وفي «ألعاب الربيع الأولمبية» لسبيتلر، وفي شعر وليام بليك، وفي ابنيرو توماكيا للراهب فرانسيسكو كولونا، وفي لعثمة جيكوب بويم الفلسفية والشعرية. وكذلك فقد جهزت التجربة الأولية رايدر هاجارد بمادة لسلسة قصصية، ولكن على نطاق أضيق

وأدق. والشيء ذاته يقال بالنسبة لبينوا، وخصوصاً في كتابه الأطلانطيد، وكوبين في «الجانب الآخر»، وميرنيك في «الوجه المتفائل»، وهو كتاب يجب أن نعطيه حقه من الأهمية، وكذلك جويتس في «ملكة بلا أبعاد»، وبارلاش في «اليوم الميت». وهناك أيضاً كثيرون يمكن أن يدخلوا ضمن هذه القائمة.

إن من يتبع فرويد من علماء النفس يميل إلى اعتبار هذه الكتابات، التي هي قيد البحث، كمشكلة من مشاكل علم الأمراض وطبائعها. إذ يفترض أن هناك تجربة شخصية صحيحة وراء ما دعوه «الرؤيا الأولية»، تجربة لا يمكن أن تقبلها وجهة نظرنا الواعية، ثم يحاول أن يعزو وجود هذه الصور الغريبة في رؤياه إلى أسباب تنكرية، مفترضاً أنها تمثل محاولة للتستر على التجربة الأساسية وإخفائها. وهو يعتقد أن التجربة الغرامية، مثلاً، يمكن أن لا تتفق أخلاقياً أو جمالياً مع الشخصية كوحدة متكاملة، أو قل هي لا تتفق على الأقل مع أمور خاصة في العقل الواعي. وكي يكبت الشاعر هذه التجربة بواسطة الأنا، ويخفي معالمها كي تصبح «لا شعورية» فإنه يعمل أسلحته الباثولوجية جميعها. وكذلك فإن عدم الرضى عن هذه المحاولة للاستعاضة عن الحقيقة بالخيال، تفرض على الشاعر أن يكرر المحاولة في سلسلة طويلة من الخلق والإبداع. وهذا يفسر لنا تكاثر الأشكال الخيالية، وكلها مريع شيطاني مشوه جامح. إنها بديل من التجربة غير المقبولة من ناحية، وهي من ناحية ثانية تساعد على إخفاء هذه التجربة.

إن الإبداع، كحرية الإرادة، يتضمن سراً. وعالم النفس يستطيع أن يصف مظاهر الإبداع هذه بأنها طرائق معينة. إلا أنه لا يستطيع أن يجد حلاً للمشاكل الفلسفية التي تعترضه. فالإنسان المبدع هو لغز نحاول الإجابة عنه بطرق شتى ولكن دون جدوى. إلا أن هذه الحقيقة لم تمنع علم النفس الحديث من الالتفات بين الحين والآخر إلى موضوع الفنان وفنه. وقد ظن فرويد أنه وجد مفتاحاً لهذا اللغز باستنباطه العمل الفني من خلال تجارب الفنان الشخصية. وهذا الاتجاه له إمكاناته

دون شك، فالعمل الفني شبيه بالمرض العصبي، إذ يمكن تتبع أثره إلى تلك العقد في الحياة النفسية التي ندعوها بالمركبات. ويعود الفضل لفرويد في اكتشاف أن اختلال الأعصاب يرجع في أصله إلى أسباب نفسانية، وينبع من حالات عاطفية ومن تجارب حقيقية أو خيالية في مرحلة الطفولة. وقد سار بعض أتباعه، أمثال رانك وستيكل، على خطوط متقاربة في تحريهم ووصلوا إلى نتائج هامة. ولا يسعنا أن ننكر أن طبيعة الشاعر النفسية تنتشر في عمله ممتدة من الجذر إلى الفرع. كما أنه ليس هناك من جديد في القول بأن العوامل الشخصية تؤثر إلى حد كبير على اختيار الشاعر لمادته واستعماله لها. ويعود الفضل إلى المدرسة الفرويدية في إظهار مدى هذا التأثير، وبيان الأساليب الغريبة التي تستعمل في التعبير عنه.

يعتقد فرويد أن العصاب ناتج عن تعذر الوصول إلى اشباع الرغبات بطريقة مباشرة، وهو يعتبره لذلك أمراً غير لائق، بل خطأ، أو حيلة أو عذراً أو جهلاً إرادياً. والعصاب بالنسبة إليه نقص كان ينبغي ألا يوجد قط. ويكاد هذا المرض لا يحظى بكلمة طيبة واحدة من معظم الناس، لأنه ليس إلا اضطراباً مقلقاً لا معنى له. وإذا حللنا عملاً فنياً على ضوء ما في نفس الشاعر من رغبات مكبوتة، فإننا نكون حينذاك قد وضعنا هذا العمل على مستوى العصاب، وفي مجموعة واحدة مع الدين والفلسفة، لأن علم النفس الفرويدي ينظر إلى هذه المواضيع نظرة واحدة. ولا يمكن أن نوجه أي اعتراض إذا قبلنا أن تقتصر وجهة النظر هذه على توضيح العوامل الشخصية التي لا يمكن لأي عمل فني أن يتحدد دونها. وأما إذا ادعى مدعٍ أن مثل هذا التحليل يفسر العمل الفني ذاته، فإنه حينذاك يتوجب علينا أن نرفض هذا القول رفضاً باتاً. فالأطوار الشخصية التي تتسلل إلى عمل فني ليست جوهرية، وكلما كثرت هذه الأطوار انخفضت قيمة العمل الفنية. والمهم في عمل فني هو أن يرتفع فوق مستوى الحياة الشخصية، وينطلق في حديثه من روح

الشاعر وقلبه، بصفته إنساناً يخاطب روح البشرية وقلبها. إن المظهر الشخصي في نطاق الفن هو تحديد لإمكاناته بل هو إثم بحقه. أما إذا كان الشكل «الفني» شخصياً في المقام الأول، فإننا نعامله حينذاك معاملة العصاب. وربما يكون هناك بعض الصحة في اعتقاد المدرسة الفرويدية أن الفنانين جميعاً، وبلا استثناء، مصابون بداء عبادة الذات (النرجسية). والمقصود بهذا أنهم أشخاص غير ناضجين يحبون ذاتهم ويتمتعون بصفات طفولية. غير أن هذا القول يصح بالنسبة للفنان كشخص لا كفنان. فالفنان، في طاقته الفنية، ليس عاشقاً لذاته أو لغيره، كما أنه ليس شهوانياً في أي حال. إنه موضوعي لا شخصي، بل يكاد يكون من غير البشر. إنه يتمثل في عمله كفنان لا ككائن بشري.

تزدوج في كل شخص مبدع أو تتوحد كفاءات متناقضة. فهو إنسان له حياته الشخصية من ناحية، بينما هو من ناحية ثانية طريقة مبدعة لا شخصية. وبما أنه يمكن له كإنسان أن يكون صحيحاً أو سقيماً، فإنه يجب أن ننظر إلى كيانه النفسي كي نجد الأمور التي حددت شخصيته. ولكن لا يسعنا أن نفهم قدرته إلا إذا نظرنا إلى حصيلة إنتاجه وإبداعه. إننا نرتكب خطأ محزناً لو حاولنا تفسير نموذج حياة سيد إنكليزي أو ضابط بروسي أو كاردينال عن طريق تحليل العوامل الشخصية، إذ يؤدي كل من السيد والضابط ورجل الكنيسة دوره في شكل لا شخصي. ويتصف كيان هؤلاء النفسي بموضوعية خاصة. هذا وينبغي أن نوافق على أن الفنان لا يحمل بطاقة رسمية، بل العكس هو الصحيح. إلا أنه بالرغم من ذلك يشبه الأنواع التي ذكرتها من جانب واحد، إذ إن النزعة الجماعية تتغلب على النزعة الشخصية في المزاج الفني. والفن دافع داخلي يقبض على ناصية الإنسان ويجعل منه آلته. كما أن الفنان لا يتمتع بحرية الإرادة والسعي وراء مصالحه، بل يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله. إن له كإنسان مزاجه وإرادته، ومقاصده الشخصية، ولكنه كفنان «رجل» بالمعنى الأسمى لذلك. بل هو «رجل جماعي»

يحمل حياة البشر النفسية اللاشعورية ويعطي لها شكلاً. ومن أجل أن يقوم بهذا العمل الصعب يضطر في بعض الأحيان إلى أن يضحي بسعادته وكل شيء من شأنه أن يجعل للحياة قيمة في نظر الإنسان العادي.

إذن، ليس من الغريب أن يكون الفنان حالة مهمة بالنسبة لعالم النفس الذي يستخدم طريقة تحليلية. ذلك أن حياة الفنان مملوءة بالصراع، وتتصارع في نفسه قوتان تسعى الأولى منهما سعي الإنسان العادي وراء السعادة والرضى والأمن في الحياة من ناحية، وتشكل الثانية من ناحية أخرى عاطفة لا ترحم يمكن أن تتغلب على جميع النزعات الشخصية. والقاعدة في حياة الفنانين أن تكون بعيدة كل البعد عن السعادة، هذا إذا لم تكن مفجعة. أما السبب في ذلك فلا يعود إلى مزاج متشائم بل إلى إهمال في أمورهم الشخصية العادية. ونكاد لا نجد أي شذوذ في القاعدة التي تقول إن الإنسان يجب أن يدفع غالياً ثمن موهبة الإبداع الالهية. وكأن كلاً منا يولد برأسمال معين من الطاقة. وتقبض على هذه الطاقة أعظم قوة في تركيبنا وتحتكرها فلا تخلف وراءها إلا القليل الذي يأتي بشيء ذي وزن. وبهذه الطريقة تستنزف القوة المبدعة الدوافع الإنسانية إلى درجة تجعل الأنا الشخصية تنمّي شتى أنواع الصفات الرديئة، كالقسوة والأنانية والغرور (المدعو بحب الذات)، وكل نوع من أنواع الرذيلة. وتفعل الأنا كل ذلك من أجل أن تبقى شعلة الحياة مضيئة، وكي تقي نفسها الحرمان والتجرد من كل شيء. إن حب الذات لدى الفنانين شبيه بحب الذات لدى الأطفال غير الشرعيين، أو المهملين، الذين يضطرون منذ نعومة أظفارهم إلى وقاية أنفسهم من شر السلطة الهدامة لأناس لا يكنون لهم أي محبة. ومن أجل هذا الهدف بالذات تنمو في نفوسهم صفات غير حميدة، ويحافظون فيما بعد على محبة لذاتهم لا تقاوم، وذلك ببقائهم طيلة حياتهم عاجزين كالأطفال، أو تهجمهم على السنن الأخلاقية أو القانون. وإذن فليس هناك ما يدعونا إلى الشك في أن الفن هو الذي يفسر الفنان، وليس النقص

أو الصراع في حياته الشخصية. وهذه الأمور كلها ليست سوى نتائج مؤسفة لحقيقة كونه فناناً؛ أي، بمعنى آخر، كونه رجلاً دعي منذ ولادته للقيام بعمل أعظم من أن يكلف به الرجل العادي. فالقدرة الخاصة تعني بذل طاقة كبيرة في اتجاه معين ينتج عنه استنزاف لجوانب الحياة الأخرى.

ولا يهمنا إذا عرف الشاعر أن عمله يولد وينمو وينضج داخل نفسه، أو إذا افترض أن إنتاجه يهبط من الفضاء عن طريق الفكر. ورأي الشاعر في الموضوع لا يغير حقيقة كون عمله يفوقه نمواً كما يفوق الطفل أمه نمواً. فالإبداع له صفة أنثوية، والعمل المبدع يبرز من أعماق اللاشعور، أو منطقة الأمهات كما يمكن أن نقول. وحين تسيطر القوة الخلاقة المبدعة، يكيف اللاشعور الحياة البشرية ويحكمها خلافاً للإرادة الفعالة. ويساق الأنا الواعي في تيار سفلي ويصبح مجرد مراقب عاجز للأحداث. ويغدو العمل الجاري حينذاك مصير الشاعر ويحدد تطوره النفسي. فالذي خلق فاوست لم يكن جوته، بل إن فاوست هو الذي خلق جوته. وما هو فاوست إن لم يكن إلا رمزاً؟ إنني لا أقصد بذلك مجازاً يشير إلى شيء مألوف جداً، بل تعبيراً يمثل أمراً غير معلوم بوضوح، ولكنه حي شديد الحيوية. إنه شيء يعيش في نفس كل ألماني، وقد ساعد جوته في ولادته. وهل نستطيع أن نتصور شخصاً غير ألماني قادراً على كتابة «فاوست» أو «هكذا تكلم زرادشت»؟ إن كلاً من هذين الكتابين يعزف لحناً يتردد رجعه في النفس الألمانية. إنه لحن «الصورة الأصلية» كما دعاها جيكوب بوركهارد مرة، صورة الطبيب أو معلم البشرية. والصورة المثالية للرجل الحكيم أو المنقذ مدفونة تغفو في لا شعور الإنسان منذ فجر الثقافة، وهي تستفيق كلما كانت الأحوال مقلقة، وكلما ارتكب المجتمع الإنساني خطيئة شنيعة. والناس حين يضلون يشعرون بالحاجة إلى دليل أو معلم، أو حتى إلى طبيب. إن هذه الصور الأصلية عديدة، وهي لا تظهر في أحلام الأفراد أو في الأعمال الفنية إلا عندما تكون النظرة العامة من الصلابة والعناد بحيث

تستدعي ظهورها. وعندما تتصف الحياة الواعية بالتحيز والموقف الزائف، تنشط هذه الصور بشكل غريزي. ثم تظهر في أحلام الأفراد وفي رؤى الفنانين والعرافين، محدثة بذلك نوعاً من التوازن النفسي في تلك الحقبة الزمنية.

وبهذه الطريقة يرضي عمل الفنان الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش فيه. ولهذا السبب يهمه عمله أكثر بكثير مما يهمه مصيره الشخصي، سواء أكان عالماً بذلك أم غير عالم. وبما أن الفنان هو أداة التنفيذ الجوهرية لعمله، فهو لذلك خاضع له، وليس من سبب يضطره إلى تفسيره لنا. لقد بذل أفضل ما لديه في إعطائه هذا العمل شكلاً، وينبغي أن يدع الشرح للآخرين وللمستقبل. إن العمل الفني العظيم أشبه بالحلم، وهو لا يشرح نفسه بالرغم من وضوحه الظاهر، ولا يكون صريحاً أبداً. إن الحلم لا يقول «يجب» أو «هذه هي الحقيقة». إنه يقدم صورة بالطريقة نفسها التي تسمح بها الطبيعة للنبات أن ينمو، وعلينا أن نقوم باستنتاجاتنا الخاصة. وإذا أصيب إنسان بكابوس فهذا يعني أنه واقع تحت سيطرة خوف شديد، أو أنه متحرر منه أكثر مما ينبغي. وإذا حلم برجل عاقل مسن، فقد يعني هذا أنه رجل تربية إلى مدى بعيد، أو أنه بحاجة إلى معلم. وإذا تعمقنا في نظرتنا إلى الموضوع نجد أن كلا المعنيين يؤدي إلى النتيجة نفسها، وذلك كما يحدث عندما نسمح للعمل الفني أن يؤثر فينا كما أثر في الفنان قبلاً. هذا وينبغي كي نتفهمه جيداً أن نبيح له أن يكيفنا كما كيف الفنان من قبل. إننا حينذاك نفهم طبيعة التجربة ونرى أنه انتزعها من القوى الشافية المنقذة في النفس الجماعية التي تنطوي على الوعي، مع ما تنطوي عليه من انعزال وأخطاء مؤلمة، وكذلك نرى أنه نفذ إلى قلب العالم حيث تغرس بذور الحياة، وتنبعث نغمة عالمية إلى جميع الكائنات، فتسمح للإنسان أن يوصل مشاعره وجهاده إلى البشرية جمعاء.

ولا نستطيع أن نكتشف سر الإبداع الفني وفعالية الفن إلا بالرجوع إلى حالة من المشاركة الصوفية، وإلى ذلك المستوى من التجربة حيث يعيش الإنسان

لا الفرد، وحيث لا قيمة لخير الفرد أو بلواه، بَل القيمَة كلها للوجود البشري. هذا هو السبب الذي يجعل كل عمل فني عظيم عملاً موضوعياً لا شخصياً، ولكنه في الوقت ذاته ليس أقل عنفاً في تحريك مشاعرنا جميعاً. ولذا لا يمكننا أن نعتبر حياة الشاعر الشخصية أمراً جوهرياً بالنسبة لفنه، ولكننا نعتبرها مجرد مساعد أو عائق لعمله الإبداعي. فهو كشخص يمكن أن يكون مادياً أو مواطناً صالحاً أو مريضاً بالعصاب أو غبياً أو مجرماً، كما أن سيرته الشخصية يمكن أن تكون حتمية أو مهمة، إلا أنها لا تفسر شاعريته.

رالف فوكس
الماركسيةوالأدب

الماركسية فلسفة مادية تؤمن بأولوية المادة، وأن العالم يوجد خارجاً عنا ومستقلاً، ولكن الماركسية ترى المادة متغيرة ولها تاريخ، ولا تقبل أي شيء على أنه ثابت لا يتغير. إن قلة من كتاب القرن السابع عشر يمكن أن تعترض على النظرة المادية إلى الحياة، مع أن وجهة نظر هؤلاء في ذلك لا بد أن تكون مخالفة لوجهة نظر ماركس أو أنجلز، لقد استقى شكسبير نظرياته الفلسفية من رابليه ومونتينيو، ولذا فلا يمكن أن يجد في النظرة الماركسية إلى الحياة أمراً فظيعاً. وأما بالنسبة للجزء الأكبر من القرن الثامن عشر، فإن الكثيرين من كتاب بريطانيا العظام لم يجدوا أي حرج في قبول النظرة المادية إلى الحياة.

ولكن الأمر يختلف في عصرنا هذا، وقد اختلف منذ أكثر من قرن، إذ يحتج الصحفي الأديب اليوم قائلاً إن المادية والخيال لا يتفقان، والنتيجة لا تكون خلقاً وإبداعاً بل مجرد نزاع شنيع. وهذا رأي ضال، فليس بغريب على الإطلاق، بل من الطبيعي جداً، أن يتبنى الكاتب الخيالي وكاتب القصة خاصة نظرة مادية إلى الحياة.

«الوجود هو الذي يحدّد الوعي» إن هذا هو التحديد الماركسي للعلاقة النهائية بين المادة والروح. وإذا لم تكن هذه هي النظرة الحقيقية للفنان، فإنها يجب أن تكون أساساً لعمله الابداعي. إذ إن الإبداع الخيالي كله هو انعكاس للعالم الحقيقي الذي يعيش فيه المبدع. وهو نتيجة تماسه مع ذلك العالم وحبه وكراهيته لما يجده فيه.

إن مـادة الفن تتكون من الأضـواء والألوان والقـوالب والأشكـال، وأنفـاس الرياح وعطر الحياة والجمال الجسماني أو القبح في الكائنات الحيوانية، وكذلك في الكائنات البشرية، وأفعال رجال أو نساء حقيقيين وأفكارهم وأحلامهم، بما في ذلك الفنان الخالق نفسه.

لقـد طالب ملتـون بتـوفـر ثلاثة شروط في الشعـر، وهي «البسـاطة والحس والانفـعـال». والفن غـيـر الحسي الذي لا يهـتـم بإدراك العـالـم الواقـعي والأمـور الحساسة ليس فنـاً على الإطلاق، أو حتى ظلاً للفن. وجوهر العمل الخلاق هو: الصراع بين الخالق والواقع الخارجي، ثم الحاجة الملحة إلى السيطرة على هذا الواقع وإعادة خلقه. وقد يعترض على ذلك بالقول: «إن الماركسيـة تدعي بأن الأعمال الفنية هي مجرد انعكاس للحاجات الاقتصادية والمناهج الاقتصادية».

غير أن هذا القول لا يعبر عن وجهة النظر الماركسية، بل عن وجهة نظر عدد كبير من الماديين في القرن التاسع عشر من المدرسة الوضعية. وآراؤهم لا تتفق على الإطلاق مع ديالكتيكية ماركس المادية. وقد شرح ماركس بوضوح آراءه عن العلاقة بين المناهج الروحية في الحياة، التي يدخل في نطاقها الإبداع الفني، وكذلك آراءه عن الأساس المادي للحياة، في مقدمته الهامة لكتابه «نقد الاقتصاد السياسي». وسنورد فيما يلي النص الذي يدل على ذلك:

«إن طريقة إنتاج الوسائل المادية للوجود تكيف المنهج الاجتماعي والسياسي والعقلي لهذه الحياة. إن وعي الإنسان ليس هو الذي يحدّد وجوده، بل العكس هو الصحيح، والوجود الاجتماعي هو الذي يحدّد وعي الفرد». وفي مرحلة معينة لتطور قـوى الإنتـاج المادية في المجـتـمع تصطدم هذه القـوى مع عـلاقـات الانتاج الموجـودة التي كـانت هـذه القـوى تعـمـل داخل إطارها من قـبل. ونـستطيع هنا أن نستخدم التعبير القانوني للدلالة على هذه العلاقات، فندعوها بعلاقات الملكية التي تتحول بدورها إلى قيود تشل قوى الانتاج المتطورة فتبدأ عند ذلك حقبة من الثورة

الاجتماعية. وما إن يتغير الأساس الاقتصادي حتى يطرأ تحول كبير على البناء الفوقيّ الضخم بأكمله. إننا، حين نعتبر مثل هذه الثورات، يجب أن نميز دائماً بين الثورة المادية في الشروط الاقتصادية للإنتاج، التي يمكن تحديدها بدقة تحاكي دقة العلوم الطبيعية، وبين الثورة القانونية والسياسية والدينية والجمالية أو الفلسفية، أو باختصار، الأشكال الإيديولوجية، التي تجعل الناس يعون هذا الصراع ويشتركون فيه»

وهكذا فإن ماركس كان يعتقد بلا ريب أن الأسلوب المادي في الحياة هو الذي يحدّد في النهاية الأسلوب الفكري. ولكنه لم يؤمن أبداً بأن العلاقة بين الأمرين علاقة مباشرة تتطور بشكل آلي وتلاحظ بسهولة. وكان لا بد أن يسخر من الفكرة القائلة إن فناً «رأسمالياً» يجب أن يحل محل الفن «الإقطاعي»، بمجرد تحول المجتمع من إقطاعي إلى رأسمالي، وإن الفنانين العظام كلهم يجب أن يعكسوا حاجات الطبقة الرأسمالية الجديدة نتيجة لهذا التحول في المجتمع. إن ماركس، كما سيظهر فيما بعد، لم يعتبر الفن الرأسمالي أرفع في مستواه دائماً من الفن الإقطاعي، بسبب كون وسائل الانتاج الرأسمالية أكثر تطوراً من الوسائل الإقطاعية، وكذلك لم يعتبر الفن الإقطاعي للسبب ذاته أرقى من فن عصور العبودية في دويلات اليونان وروما أو الملكيات الشرقية القديمة. إن مثل هذه النظريات السخيفة المبتذلة غريب كل الغرابة عن الروح الماركسية. لقد كان ماركس محقاً في إصراره على رأيه بأن التغيرات في الأساس المادي للمجتمع يمكن أن يحددها المؤرخ الاقتصادي بدقة شبيهة بدقة العلوم الطبيعية (وهذا بالطبع لا يعني أن هذه التغيرات تحدث وتتقرر علمياً)، وإن كان لا يمكن أن نقيس بشكل علمي التغيرات الناتجة في بناء الحياة الاجتماعي والروحي. وتحدث هذه التغيرات، ثم يشعر بها الناس، فيحتدم هذا الصراع بين القديم والحديث داخل عقولهم، غير أنهم يفعلون ذلك بشكل غامض غير منظم مثقلين بأعباء تراثهم القديم، وبطريقة يصعب معها تتبع آثار هذه التغييرات في عقل الإنسان.

وعلى سبيل المثال، أذكر أن دستور نابليون هو بحق التعبير القانوني عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي أحدثتها الثورة الفرنسية، إلا أن معرفتنا لهذه التغيرات لا تفسر لنا دستور نابليون. وإذا أردنا أن نفهم هذا الدستور، فإن علينا أن نستوعب تاريخ فرنسا الماضي، والعلاقة بين الطبقات في ذلك البلد قبل الثورة، وكذلك مجرى الثورة ذاتها، والتغيرات في العلاقات الطبقية التي أحدثتها الثورة، وأخيراً يجب أن نفهم ديكتاتورية نابليون العسكرية، وعند ذلك فقط يصبح دستور نابليون بالنسبة لنا التعبير القانوني عن المجتمع البرجوازي والثورة الصناعية الفرنسية التي بدأت في العصر النابليوني. والقانون هو أكثر أجزاء البناء الفوقي استجابة. وهو يتغير بسهولة طبقاً للتغيرات في وسائل الإنتاج. أما الفن فإنه شديد البعد عن قاعدة البناء، ولذا فاستجابته للتغيرات أصعب بكثير.

وقد أصر أنجلز على هذه النقطة في رسالة كتبها إلى جي بلوخ عام ١٨٩٠ جاء فيها ما يلي:

«إن العامل النهائي المقرر في التاريخ، طبقاً للنظرية المادية، هو الإنتاج وتكاثره في الحياة الواقعية. ولم يؤكد ماركس أو أنا أمراً أكثر من هذا أبداً. وإذا ما عرف إنسان هذا الذي ذكرت، فقال إن العنصر الاقتصادي هو العامل المقرر الوحيد، فإنه يكون حينذاك قد حول القول إلى عبارة تافهة مجردة سخيفة. إن الوضع الاقتصادي هو الأساس، إلا أن العناصر المختلفة التي يتكون منها البناء الفوقي تؤثر جميعها على مجرى الصراع التاريخي، وتنجح في تقرير شكله في كثير من الأحوال. وهذه العناصر مؤلفة من الأشكال السياسية للصراع الطبقي، ونتائج هذا الصراع، والدساتير التي تضعها الطبقة المنتصرة بعد معركة ظافرة... إلخ، ومن أشكال مختلفة من القانون، ثم من انعكاسات هذا الصراع في أذهان المتعاركين على شكل نظريات سياسية أو قانونية أو فلسفية أو دينية. ثم من تطور هذه النظريات إلى أنظمة عقائدية.

إن هناك تفاعلاً بين جميع هذه العناصر، إلا أن الحركة الاقتصادية تؤكد ضرورة وجودها في النهاية من بين طائفة الأشياء والحوادث الجمة التي تجمع بينها رابطة واهية يتعذر الكشف عنها أو تبيانها، بحيث نعتبرها مفقودة يمكن إغفالها. ولو لم يكن الأمر كذلك، لكان تطبيق النظرية على أي فترة تاريخية نختارها أسهل من حل معادلة بسيطة من الدرجة الأولى.

وهكذا، فإن الماركسية حين تجزم بأن العامل النهائي الحاسم في أي تغيير هو الأسباب الاقتصادية، لا تنكر بأن ثمة عوامل «مثالية» يمكن أن تؤثر على مجرى التاريخ، وقد تستطيع أن تنجح في تقرير الشكل الذي يتخذه هذا التغيير (الشكل فقط).

أما الإشارة إلى أن الماركسية تقلل من أهمية مثل هذه العامل الروحي في الشعور الانساني بصفته عامل إبداع فني، وأما الادعاء السخيف بأن ماركس قد اعتبر الأعمال الفنية مجرد انعكاسات مباشرة لأسباب اقتصادية مادية، فما هو إلا مجرد إعطاء صورة كاريكاتورية عن الماركسية. إن ماركس لم يفعل ذلك على الإطلاق. لقد فهم حق الفهم أن الدين أو الفلسفة أو التقاليد يمكن أن تلعب دوراً كبيراً في خلق عمل فني، كما إن أي واحد من هذه العوامل، أو من العوامل «المثالية» الأخرى، يمكن أن ترجح كفته في تقرير شكل العمل المذكور، إلا أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الذي يؤكد نفسه كضرورة نهائية من بين العوامل جميعها التي تدخل في تكوين عمل فني. وذلك لأن ما اعتبره ماركس وأنجلز صحيحاً بالنسبة للتغيرات التاريخية، قد اعتبراه كذلك صحيحاً بالنسبة للإبداع الجمالي.

كثيراً ما يعترض على الماركسية بأنها تنكر الفرد، وتعتبره مجرد فريسة لقوى اقتصادية مجردة، تدفعه نحو مصيره بحتمية القدر الإغريقي. إننا لن نبحث في

صواب أو خطأ الرأي القائل بأنه يستحيل على الإنسان أن يخلق عملاً فنياً لأن قدراً خارجاً عن إرادته يدفعه إلى نهاية لا مفر منها. ربما لم تنجح ديانة كالفن في إنتاج عمل فني، إلا أن فكرة المصير والقدر قد فعلت ذلك، كما نرى في التراجيديا اليونانية وفي مؤلفات هاردي، إذا اكتفينا بذكر هذين المثالين. إلا أن هذا الاعتراض يمكن أن يكون مقبولاً إذا كان يمثل وجهة نظر الماركسية بحق، إلا أنه ينبغي أن نتذكر، على الأقل، أن الدافع إلى هذا الاعتراض هو التراث الإنساني الذي تستند عليه الآثار الفنية العظيمة للعالم الغربي. ولذا فهو جدير بالاحترام، بالرغم من اعتماده على خطأ كبير.

إن الماركسية لا تنكر الفرد، إنها لا ترى فقط جماعات في قبضة قوى اقتصادية لا ترحم ولا تلين. صحيح أن بعض الآثار الأدبية الماركسية، وخاصة بعض الروايات «البروليتارية»، قد أعطت النقاد الأبرياء مبرراً للاعتقاد بأن هذا هو الواقع، إلا أن نقطة الضعف تكمن في هؤلاء الروائيين الذين أخفقوا في الصعود إلى مستوى عظمة موضوعهم عن الإنسان الذي يغير نفسه خلال عملية تغييره الطبيعة وخلقه قوى اقتصادية جديدة. إن الماركسية تضع الإنسان في الصميم من فلسفتها. وهي حين تدعي أن القوى المادية يمكن أن تغير الإنسان، تؤكد في الوقت ذاته بشدة على أن الإنسان هو الذي يغير القوى المادية، ويغير نفسه أثناء تأديته لهذا العمل.

إن الإنسان وتطوره هما محور الفلسفة الماركسية. كيف يتغير الإنسان؟ وما هي علاقاته مع العالم الخارجي؟ تلك هي الأسئلة التي بحثها مؤسسو الماركسية ووجدوا لها الأجوبة. إنني لا أرغب الآن في تلخيص الفلسفة الماركسية، فقد فعل ذلك من هو أقدر مني في مجال آخر، ولكن لنبحث الآن بإيجاز مشكلة الإنسان كعامل تاريخي نشيط، الإنسان في عمله وصراعه مع الحياة، إذ إنه يكون بذلك المبدع الفني، وموضوع الفن في آن واحد. وفيما يلي الطريقة التي شرح بها أنجلز دور الفرد في التاريخ:

«إن التاريخ يصنع نفسه بطريقة تجعل النتيجة النهائية تصدر عن الصراع بين إرادات أفراد متعددين، تكونت كل واحدة منها بدورها نتيجة لمجموعة معينة من ظروف الحياة. وهكذا توجد قوى متقاطعة لا حصر لها، وسلسلة غير محدودة من القوى المتوازية التي تؤدي إلى نتيجة واحدة، ألا وهي الحدث التاريخي. وهذه النتيجة بدورها يمكن اعتبارها نتاجاً لقوة تعمل في مجموعها بشكل لا شعوري ولا إرادي. إن ما يريده الفرد تعترضه إرادات الآخرين، وما يبرز نهائياً هو أمر لم يرده أحد».

وهكذا، فالتاريخ الماضي يسير بطريقة طبيعية، كما إنه يخضع بشكل جوهري إلى قوانين الحركة ذاتها. أما رغبة الفرد فتنبعث من تركيبه الجسماني، ومن ظروفه الخارجية، وهي اقتصادية في المرجع الأخير، (سواء أكانت متعلقة بظروفه الشخصية أو بظروف مجتمعه بشكل عام). وإذا كانت مشيئة الفرد هذه لا تحقق رغبتها، بل تندمج في وسط جامع ونتيجة مشتركة، فلا يعني ذلك أن قيمة الفرد توازي الصفر، بل الأمر على نقيض ذلك، إذ إن كل فرد من الأفراد يسهم في هذه النتيجة، وهو مرتبط بها بقدر هذا الإسهام.

وليست هذه معادلة للمؤرخ فحسب، بل هي للقصّاص أيضاً. إذ إن الشاغل الأول لكاتب القصة يجب أن يكون مشكلة إرادة الفرد في صراعها مع إرادات الآخرين في معركة الحياة. لقد قدر للإنسان ألا تتحقق رغباته على الإطلاق. وهذا مجد له، إذ إنه في محاولته تحقيق هذه الرغبات يغير الحياة ذاتها مهما كان هذا التغيير طفيفاً أو محدوداً. إن المعادلة الماركسية لمصير الإنسان ليست س= صفر بل هي «على نقيض ذلك، وكل فرد يسهم في هذه النتيجة، وهو مرتبط بها بقدر هذا الإسهام».

إن صراع الإرادة والرغبة والأهواء ليس صراع كائنات بشرية مجردة، إذ أن أنجلز حريص على التأكيد بأن تركيب الإنسان الجسماني، ثم ظروفه الاقتصادية أخيراً، سواء أكانت مرتبطة بظروفه الشخصية أو بظروف مجتمعه بشكل عام، هي التي تكيف أعماله ورغباته. أما من حيث تاريخه الاجتماعي، فالذي يلعب الدور الحاسم نهائياً هو الطبقة التي ينتمي إليها، ونفسية هذه الطبقة بتناقضها وصراعها. ولذا، فإن كل شخص له تاريخ مزدوج. فهو في الوقت ذاته نوع، إنسان له تاريخه الاجتماعي، ثم فرد له تاريخه الشخصي. وبالرغم من إمكان وجود صراع واضح بين الاثنين، إلا أنهما يكونان وحدة ما دام الأول يكيف الثاني نهائياً. إلا أن هذا لا يعني، ويجب ألا يعني، وجوب تغلب النوع الاجتماعي في الفن على الشخصية الفردية. ففولستاف ودون كيشوت وتوم جونز وجوليان سوريل ومسيو دو كارلوس كلهم أنواع، إلا إنهم أنواع نستطيع دائماً أن نرى الفرد من خلال مزاياها الاجتماعية، كما أن آمال هذه الشخصيات وتعطشها وحبها وغيرتها وأطماعها تنير بدورها الخلفية الاجتماعية.

ولا يمكن للقاص أن يكتب قصة مصير الفرد إلا إذا كان يمتلك رؤيا راسخة تتسم بالشمول. إن عليه أن يفهم كيف تصدر نتيجته النهائية عن الصراع الفردي بين شخصياته، كما أن عليه أن يفهم ظروف الحياة المتعددة التي جعلت كلاً من هؤلاء الأفراد على ما هو عليه.

«أما الذي يبرز نهائياً فهو شيء لم يرده أحد» وهذا يلخص بدقة كل أثر فني وكيف يعبر بوضوح عن نماذج الحياة ذاتها، إذ إن خلف الحدث الذي لم يرده أحد نموذج معين. إن الماركسية تعطي الفنان المبدع مفتاح الحقيقة عندما تريه كيف يميز ذلك النموذج، والمكان الذي يشغله الفرد فيه. وهي في الوقت ذاته تعطيه وعياً بقيمته الكاملة. وبهذا المعنى تكون الماركسية أكثر النظرات إنسانية في هذا العالم.

جورج أورويل
السياسة واللغة الإنجليزية

إن معظم من يهتم باللغة الإنجليزية على الإطلاق يعترف بسوء حالها، إلا أنه يفترض بشكل عام أننا لا نستطيع أن نقوم بعمل متعمد في هذا السبيل.

فمدنيتنا منحلة ولغتنا ـ حسب ما يفرض النقاش ـ لا بدّ أن تكون شريكةً في هذا الانهيار العام. ويتبع ذلك أن أي صراع ضد إساءة استخدام اللغة هو تعلق عاطفي بالقديم، يشبه تفضيلنا الشموع على الأضواء الكهربائية، أو العربات على الطيارات، ويكمن وراء هذا كله اعتقاد نصف شعوري بأن اللغة هي تطور طبيعي، وليست أداة نستطيع تشكيلها حسب مقاصدنا.

ومن الواضح في عصرنا الحاضر أن انحطاط لغة من اللغات يعود نهائياً إلى أسباب سياسية واقتصادية، ولا يعود إلى تأثير كاتب سيء أو آخر. إلا أن النتيجة يمكن أن تصبح سبباً، فتقوي من السبب الأصلي، وتنتج الأثر ذاته بشكل مكثف وهكذا إلى ما لا نهاية. قد يتخذ إنسان شرب الخمر عادة لأنه يشعر بأنه قد أخفق في حياته، ثم يخفق في كل أمر لأنه يشرب. وهذا نفسه ما يحدث بالنسبة للغة الإنجليزية، إنها تغدو قبيحة غير دقيقة لأن أفكارنا سخيفة غبية. إلا أن تراخي هذه اللغة يسهل لنا سبيل تكوين أفكار سخيفة وهكذا، فالمشكلة هي أن هذه القضية ذات وجهين متقابلين. واللغة الإنجليزية الحديثة، وخصوصاً لغة الكتابة، ممتلئة بالعادات السيئة التي تنتشر بسبب المحاكاة، والتي يمكن تجنبها إذا كان الإنسان راغباً في تحمل هذا العناء. وإذا استطاع أن يتخلص من هذه العادات، فإنه حينذاك

يستطيع أن يفكر بوضوح أكثر. والتفكير الواضح هو الخطوة الضرورية الأولى نحو البعث السياسي. لذا، فالحرب ضد اللغة السيئة ليست حرباً تافهة، وليست من اختصاص من يمتهنون الكتابة فقط. وسأعود إلى ذلك بعد فترة قصيرة، آملاً أن يكون معنى ما قلته قد غدا أشد وضوحاً. وإلى أن يحين ذلك الوقت سأعرض خمسة نماذج من اللغة الإنجليزية كما تكتب الآن:

لم أختر هذه النماذج لأنها سيئة بشكل خاص، فقد كان من الممكن اختيار ما هو أسوأ منها، ولكني ألفيتها تمثل عدداً مختلفاً من الرذائل الفكرية التي نشكو منها الآن. إنها أقل من المستوى المتوسط بقليل، إلا أنها تمثل المشكلة تمثيلاً عادلاً. وسأضع رقماً لكل مثل من هذه الأمثلة حتى أستطيع الرجوع إليه عند الضرورة.

١ـ «إنني في الواقع لست واثقاً من خطأ القول بأن ملتون، الذي كان يبدو في الماضي أشبه بشيلي القرن السابع عشر، لم يصبح، فيما بعد، أنأى بكثير عن مؤسس طائفة الجزويت التي لم يكن يحتملها على الاطلاق، وذلك بسبب تجاربه التي كانت تزداد مرارة سنة بعد الأخرى.»

(بروفسور هارولد لاسكي)

(مقالة في حرية التعبير)

٢ ـ «إننا، فوق كل شيء، لا نستطيع أن نبدّد حاشدة (بطارية) من الاصطلاحات المحليّة التي تفرض تنظيماً شاذاً من الألفاظ، كاستعمال (Put up with) يتحمل، بدلاً من (tolerate) و(at a loss)، يذهل، بدلاً من (bewilder).»

(بروفسور لانسيلوت هوجبن) (انترجلوسا)

٣ ـ «إن لدينا الشخصية الحرة من جانب، وهي بالتعريف تلك التي لا تدخل في عداد المرضى بالعصاب، إذ إنها لا تعاني من الصراع أو الأحلام. ورغباتها،

كما هي عليه، شفافة، ذلك أنّها ما يبقيه الاستحسان المؤسّساتي في مقدمة الوعي، في حين يمكن أن يغير نموذج مؤسّساتي آخر من عددها ومن شدتها. وقليل من هذه الرغبات ما هو طبيعي لا يمكن اختزاله أو ما يشكل خطراً ثقافياً. إلا أن الرابطة الاجتماعية من الجانب الآخر ليست سوى انعكاس متبادل لتلك الأمور المتماسكة المحصنة. ولنذكر تعريف الحب، أليس صورة عن أكاديمية صغيرة؟ وهل ثمة من مكان في قاعة المرايا هذه للشخصية أو للأخوة؟».

(مقالة في علم النفس من كتاب السياسة) (نيويورك)

٤ ـ «إن خيرة الناس في نوادي السادة، وكذلك جميع الملازمين الفاشيست المرتاعين الذين وحدتهم كراهية عامة للاشتراكية، ورعب بهيميّ من المد المرتفع للحركة الثورية الجماهيرية، قد لجؤوا إلى أعمال الإثارة، والإحراق المتعمد الكريه، وأساطير القرون الوسطى عن آبار مسمومة، حتى يجعلوا من تدميرهم المنظمات العمالية أمراً مشروعاً، وكي يثيروا نعرة البورجوازية الصغيرة القلقة، فتحتد في صراعها ضد الطريقة الثورية في التخلص من الكارثة.»

(من كرّاسة شيوعية)

٥ ـ «إذ أردنا أن نبعث روحاً جديدة في هذا البلد القديم، فثمة إصلاح شائك مسبب للنزاع يجب إجراؤه، ألا وهو تهذيب محطة الإذاعة البريطانية ومعالجتها. والتردد في موضوع كهذا يشير إلى آفة أو ذبول في الروح. وقد يكون قلب بريطانيا سليماً ودقاته قوية مثلاً، إلا أن زئير الأسد البريطاني في الوقت الحاضر هو شبيه بصوت بوتوم في رواية شكسبير (حلم ليلة صيف)، ناعم كهديل الحمام الأزغب. ولا يمكن أن نسمح لبريطانيا جديدة كاملة الرجولة أن تشوه بشكل متواصل تحت بصر العالم، أو بالأحرى تحت سمعه، بسبب لهجة لانجام بليس العيية الخائرة، وهو يتنكر بسلاطة بمظهر المتكلم باللهجة «الإنكليزية الصحيحة». وعندما يسمع صوت بريطانيا في الساعة التاسعة، فإنه أفضل لنا وأقل مدعاة للسخرية أن نسمع

كلمات أسقط منها حرف الهاء، من أن نسمع نهيق أو مواء عذارى بريئات حييات يغلب على صوتهن الصلف والكبت والتفخيم والطابع المدرسي».

(رسالة في صحيفة التربيون)

إن لكل من هذه النصوص أخطاءه الخاصة، إلا أننا إذا غضضنا النظر عن القبح الذي كان يمكن تلافيه، فثمة صفتان تشترك فيهما هذه النصوص جميعها. الأولى هي تفاهة المخيّلة، والثانية هي الافتقار إلى الدقة. فإما أن يكون لدى الكاتب معنى ثم لا يستطيع التعبير عنه، أو أنه يقول عن سهو شيئاً آخر أو أنه لا يبالي فيما إذا كانت كلماته تعني شيئاً أم لا. وهذا المزيج من الغموض والعجز التام هو أبرز خصائص النثر الإنجليزي الحديث، وخصوصاً فيما يتعلق بالكتابات السياسية على شتى أنواعها. وبمجرد أن تثار مواضيع معينة يمتزج المادي بالمجرد، ويقتصر التفكير على الألفاظ التي أنهكها الاستعمال. فلا يتألف النثر من كلمات نختارها لأجل معناها، بل من عبارات يتصل بعضها ببعض، وتشبه أجزاء حظيرة دجاج قد صنعت مسبقاً. وسأذكر فيما يلي - مستشهداً بالملاحظات والأمثلة السابقة- عدداً من الحيل التي تستعمل عادةً في إنشاء النثر.

استعارات ميتة:

إن الاستعارة المبدعة حديثاً تساعد الفكر بإثارتها لصورة مرئية. أما الاستعارة التي هي «ميتة» تكنيكياً، كـ (الإرادة الحديدية) مثلاً، فقد تحولت إلى كلمة عادية يمكن استعمالها دون أن تفقد حيويتها. إلا أننا نجد بين هذين الصنفين كتلة ضخمة من الاستعارات البالية التي فقدت قوة الإثارة، ولم تعد تستعمل إلا لأنها توفر على الناس مشقة إبداع العبارات التي يحتاجون إليها. ومثال ذلك: «يتبع القطيع، يقف كتفاً إلى كتف، يصطاد في الماء العكر، كعب آخيل». إن كثيراً من هذه الاستعارات يستعمل دون معرفة معناه. كما تمزج استعارات متناقضة بشكل متواصل، مما يدل دلالة كبيرة على أن الكاتب غير مكترث بما يقول. وكذلك نلفى

بعض الاستعارات الدارجة التي انحرفت عن معناها الأصلي، دون أن يشعر مستعملوها بهذه الحقيقة. والمثل على ذلك أن استعمال المطرقة والسندان مجازاً في الوقت الحاضر يتضمن ما معناه أن السندان هو الذي ينال المصير الأسوأ. إلا أن الواقع يشهد بأن السندان هو الذي يكسر المطرقة دائماً، ولا يحدث أبداً أن يكون العكس هو الصحيح. والكاتب الذي يفكر فيما يقوله يعلم ما هو الصحيح ويتجنب الانحراف بالتعبير الأصلي.

استعمال أفعال ومقاطع مصطنعة في تكوين العبارات:

وهذه توفر مشقة اختيار الأفعال والأسماء المناسبة، وهي في الوقت نفسه تحشو كل جملة بمقاطع اضافية تكسبها منظراً متناسقاً منسجماً. ومن أمثال هذه العبارات المميزة ما يلي: «يلعب دوراً قيادياً، أو يظهر ميلاً نحو، ويكافح ضد، ويجعله عديم الفائدة، الخ الخ.» والأساس في هذه العبارات هو حذف الأفعال البسيطة. فبدلاً من أن تستخدم كلمة واحدة، مثل يكسر ويقف ويتلف ويصلح ويقتل، يغدو الفعل عبارة مكونة من اسم أو صفة متصلة بفعل هادف، مثل يخدم يكون، يلعب، يقدم. وبالإضافة إلى ذلك يفضل استعمال الفعل المجهول على المعلوم حيثما أمكن، وكذلك مركبات من الأسماء بدلاً من أسماء المصادر وأسماء الأفعال، ومثال ذلك: «by examination of» بدلاً من (be examining)، وكذلك الأمر فيما يتصل باستعمال الأفعال، إذ استعيض عنها بتلك المركبات من الأفعال الناتجة عن إضافة مقطع (ize-) و(de-). كما ظهرت بعض الأقوال التافهة بمظهر العمق باستعمال النفي المزدوج (not un-)، واستعيض عن حروف العطف والجر البسيط بعبارات مثل «بالنظر إلى، من أجل مصلحة، وعلى افتراض أن، والواقع». وكي لا يشعر القارئ بخيبة أمل في نهاية كل جملة، يسارع الكاتب إلى إنقاذ الجملة باستعماله تعميمات رنانة مدوية مثل: أمر مرغوب فيه إلى حد كبير، لا يمكن التغافل عنه، تطور يرتجى في المستقبل القريب، يستحق الاعتبار الجدي، يصل إلى نهاية مرضية، وهكذا دواليك.

استعمال الألفاظ الرنانة الجوفاء بقصد الادعاء والتظاهر:

تستعمل كلمات، أمثال: الظاهرة، العنصر، الفرد (بوصفها أسماء) وموضوعي قطعيّ، ناجع، افتراضيّ، أساسيّ، أوليّ، يعزّز، يشكّل، يبدي، يستغلّ، ينتفع، يزيل، كلباس لأقوال بسيطة، وذلك كي تجعل بعض الأحكام المتحيزة تظهر بمظهر الإنصاف العلمي. كما تستعمل صفات مثل: تاريخي، لا ينسى، منتصر وحتمي، الخ، كي تظهر بعض طرق السياسة العالمية الدنيئة بمظهر الفخار والعزة، بينما تتخذ الكتابة التي تهدف إلى تمجيد الحرب لوناً قديماً، وتأتي وكلماتها المميزة على هذا الشكل: العرش والعربة المطهمة والسيف والدرع والعلم والبوق الخ. كما تستعمل الكلمات والتعابير الأجنبية، مثل: النظام القديم والحالة الراهنة الخ، لتدل على الثقافة والظرف. وفيما عدا بعض الاختصارات المفيدة مثل(i,e يعني) و(.e.g مثلاً) و(.etc الخ) لا أجد أي حاجة حقيقية للمئات من العبارات الأجنبية الشائعة في اللغة الانكليزية. والكاتب الرديء، وخصوصاً العلمي أو السياسي أو الاجتماعي، يستولي عليه وهم يصور له أن الكلمات اللاتينية أو اليونانية هي أفخم من السكسونية وأعظم. وتحل هذه الكلمات التي لا ضرورة لها محل مرادفاتها في اللغة الأنجلوسكسونية. كما أن الرطانة التي تميز الكتابة الماركسية، مثل: البورجوازية الصغيرة والتابع والحرس الأبيض الخ، يتكون معظمها من كلمات وعبارات ترجمت عن الروسية أو الألمانية أو الفرنسية. والطريقة الاعتيادية في صنع كلمات جديدة هي استعمال جذور لاتينية أو يونانية، تضاف إلى أولها أو آخرها المقاطع اللازمة. إن تكوين كلمات من هذا النوع هو على الأغلب أسهل على الكتّاب من البحث عن كلمات إنجليزية تعبر عن المعنى الذي أرادوه. والنتيجة بشكل عام هي ازدياد في الإهمال والغموض.

استعمال كلمات لا معنى لها:

جرت العادة، في بعض أنواع الكتابة، وخاصة في النقد الفني والأدبي، أن نصادف نصوصاً طويلة تكاد تكون خالية من أي معنى. وكلمات مثل: رومانتيكي

وتشكيلي وقيم وإنساني وميت وعاطفي وطبيعي وحيوية، كما تستعمل في النقد الفني، هي كلمات لا معنى لها من حيث أنها لا تشير إلى أمور قائمة، كما أن القارئ لا يتوقع منها ذلك. وعندما يكتب ناقد ما «إن السمة البارزة في كتابة السيد (إكس) هي الحيوية»، ويكتب آخر «إن أبرز ما نلحظه في كتابة السيد (إكس) هو افتقارها الشاذ إلى الحيوية»، يتقبل القارئ هذا على أنه مجرد اختلاف في الرأي. ولو استعملت كلمات مثل أسود وأبيض بدلاً من ميت وحي، فإن القارئ يرى حالاً أن اللغة قد استعملت استعمالاً غير مناسب. وكذلك فقد أسيء استعمال كثير من الكلمات السياسية بطريقة مشابهة. إن كلمة فاشية الآن لا معنى لها سوى الدلالة على «شيء غير مرغوب فيه». ولكل من الكلمات ديمقراطية، اشتراكية، حرية، وطني، واقعي، عدل، معان مختلفة لا يمكن التوفيق بينها.

أما بالنسبة لكلمة ديمقراطية مثلاً، فليس هناك أي تعريف متفق عليه. وإذا حاول أحد أن يعرفها فإنه يواجه مقاومة من جميع النواحي، وإذا وصفنا بلداً ما بالديمقراطية فإن الجميع يعتبرون ذلك مديحاً. وبناء على ذلك، فإن المدافعين عن الأنظمة الحكومية المختلفة يدعون بأنها ديمقراطية، ويخشون من تعذر استعمالهم لهذه الكلمة إذا ارتبطت بمعنى خاص. وغالباً ما تستعمل كلمات كهذه بطريقة متعمدة غير شريفة، أي أن الشخص الذي يستعملها يكون لديه تعريف خاص بها، إلا أنه يسمح للسامع أن يعتقد بأنه يعني شيئاً مخالفاً تماماً. وأقوال مثل «المارشال بيتان كان وطنياً حقيقياً» و«الصحافة السوفييتية تتمتع بأكبر قدر من الحرية في العالم» و«الكنيسة الكاثوليكية معارضة للاضطهاد»، هي أقوال يقصد منها الخداع دائماً. وثمة كلمات أخرى تستعمل بمعان مختلفة مثل: الطبقة، رجعي، برجوازي ومساواة، وهي لا تستعمل بأمانة في معظم الحالات.

والآن، وبعد أن أعددت هذا الجدول من الغش والانحراف، فإنني سأقدم مثالاً آخر على نوع الكتابة التي تؤدي إليها مثل هذه الكلمات. وفي هذه المرة

سيكون المثال مستوحى من الخيال، إذ إنني سأنقل نصاً من اللغة الإنجليزية الجيدة إلى لغة إنجليزية حديثة من أسوأ الأنواع. وفيما يلي فقرة مشهورة من سفر الجامعة من التوراة:

«رجعت فشاهدت تحت الشمس أن السبق ليس للأسرع، والغلبة في المعركة ليست للقوي، والخبز ليس للحكماء، والثروة ليست للفهماء، والفضل ليس لذوي المهارة، لكن الزمن وعامل الصدفة يتحكمان بذلك كله».

«وهذا هو النص ذاته بلغة إنجليزية حديثة:

إذا اعتبرنا الظواهر المعاصرة اعتباراً موضوعياً، فإن هذا الاعتبار يفرض علينا أن نستنتج أن النجاح أو الاخفاق في أوجه النشاط المتنافسة لا يكشف عن ميل إلى التناسب مع الكفاءة الشخصية، وأنه يجب أن يحسب حساب المجهول إلى حد كبير».

لا أرى أنني مبالغ في الهزل فيما كتبت. ولو رجعنا إلى النموذج رقم (٣) أعلاه لوجدنا أنه يحتوي على الكثير من هذا النوع من اللغة الإنجليزية. أما في هذا النص فإنكم ترون أنني لم أترجم ترجمة كاملة، إذ أعطيت المعنى بدقة في أول الجملة وآخرها، أما في وسطها فقد ألغيت وسائل الإيضاح المادية ـ السبق، والمعركة، والخبز ـ واستعضت عنها بالعبارة الغامضة «النجاح أو الإخفاق في أوجه النشاط المتنافسة». وقد أجبرت على ذلك، فليس من كاتب حديث واحد من النوع الذي أناقشه هنا، أي من النوع القادر على استعمال عبارات مثل: «اعتبار موضوعي للظواهر المعاصرة»، يمكنه أن يرتب أفكاره بتلك الطريقة الدقيقة المفصلة. إن اتجاه النثر الحديث يبتعد ابتعاداً كلياً عن التعبير المادي. ولنحلل مرة ثانية هاتين الجملتين بدقة أكثر. إن الأولى منهما تحتوي على كلمات أقل من الثانية، ومقاطعها كذلك أقل، وكلماتها مستعملة في الحياة اليومية. أما الثانية فمعظم كلماتها ذات جذور لاتينية أو يونانية. والأولى تحتوي على ست صور حية، وعبارة واحدة فقط يمكن

أن توصف بالغموض، وهي (الزمن وعامل الصدفة)، بينما تحتوي الثانية على عبارة واحدة جديدة تستلفت النظر. وبالرغم من مقاطعها الكثيرة، فإنها تعطي نسخة موجزة عن المعنى في الجملة الأولى. إلا أن النوع الثاني من الكتابة دون ريب هو الذي أخذ يتغلب على غيره في اللغة الإنجليزية الحديثة. وبما أنني لا أريد المبالغة، فإنني أعترف بأن هذا النوع من الكتابة لم يصبح شاملاً بعد. ولا بد من أن يصادف القارئ نثراً بسيطاً مبعثراً هنا وهناك، حتى في أسوأ أنواع الكتابة. إلا أنه إذا طلب منك أو مني أن نكتب بضعة أسطر عن المصير الإنساني الذي لا يمكن أن يتحدد بشكل أكيد، فإن كتابتنا تكون أقرب إلى جملتي الخيالية، منها إلى الجملة الأخرى في سفر الجامعة من التوراة.

لقد حاولت أن أوضح أن الكتابة الحديثة في أسوأ حالاتها لا تنتج عن اختيار للكلمات من أجل معناها، ولا تخترع الصور لتزيد المعنى وضوحاً، بل تلصق بانتظام سلسلة من الكلمات التي نظمها في الماضي أشخاص آخرون، وتجعل النتائج مقبولة بالغش والخداع. أما جاذبية هذا النوع من الكتابة فتكمن في سهولتها، ومن الأسهل، بل من الأسرع، أن تقول ـ إذا اعتدت ذلك ـ «في رأيي أنه ليس من الخطأ افتراض» من أن تقول: «أظن» ... والمتكلم الذي يستعمل هذا النوع من العبارات قد سار شوطاً بعيداً نحو التحول إلى آلة. والأصوات المناسبة تصدر من حنجرته دون أن يهتم عقله بالأمر، إذ إنه لم يختر كلماته بنفسه. وإذا كان موضوع حديثه أمراً اعتاد على التحدث به مراراً وتكراراً، فإنه ينطق بهذا الكلام لا شعورياً، كشخص يردد صلواته في كنيسة. وإذا لم يكن هذا التناقص في حالة الوعي الشعوري ضرورياً فإنه على كل حال مناسب جداً للتلاؤم السياسي.

إن مهمة الخطب والكتابة السياسية في عصرنا هذا هي الدفاع عن الأمور التي لا يمكن تبريرها. فأمور مثل استمرار الحكم البريطاني في الهند، وحملات التطهير والنفي الروسية، وضرب اليابان بالقنابل الذرية، لا يمكن الدفاع عنها إلا بحجج

يصعب على معظم الناس أن يتقبلوا قسوتها، وهي بعد ذلك لا تتفق مع الأهداف التي تدعيها الأحزاب السياسية. وهكذا يجب أن تعتمد اللغة السياسية إلى حد كبير على حسن التعبير وطرح الأسئلة والغموض التام، وعندما تقذف القرى غير المحصنة بالقنابل الجوية، ويبعد السكان إلى الريف، وتضرب قطعان الحيوانات بالمدافع الرشاشة، وتشعل النيران في الأكواخ بالرصاص المحرق، فإنهم يسمون هذه الحوادث «صناعة السلام». وعندما يجرد ملايين الفلاحين من مزارعهم فيدبون في الطرقات لا يملكون من متاع الدنيا سوى ما يحملونه على ظهورهم، فإنهم يدعون هذه الفعلة نقل سكان أو تعديل حدود. أما عندما يسجن الناس سنوات عديدة دون محاكمة، أو يطلق عليهم الرصاص من الخلف، أو يساقون إلى الموت من داء الأسقربوط في معسكرات خشبية في القطب، فإننا نطلق على هذه الأمور «إقصاء عناصر غير موثوقة». إن الإنسان يحتاج إلى هذا النوع من التعبير إذا أراد أن يسمي الأشياء دون أن يستدعي صوراً عقلية لها. ولننظر على سبيل المثال في دفاع أستاذ إنكليزي عن الاحتكار الروسي لجميع موارد الدولة. إنه لا يستطيع أن يقول مباشرة «لا أرى مانعاً من القضاء على الخصوم جميعاً إذا حصلنا بهذا العمل على نتائج جيدة» ولكنه يقول شيئاً شبيهاً بما يلي:

« إننا نعترف بحرية بأن النظام السوفيتي يعرض بعض السمات التي يأسف لها ذو الاتجاه الإنساني، ومع ذلك لا يسعنا إلا الموافقة على القول بأن الحد من حق المعارضة السياسية أمر لا مفر منه في الفترات الانتقالية، وأن ما حققه الشعب الروسي في حقل الإنتاج المادي مبرر كاف للصرامة التي تحمّلها».

إن أسلوب التعميم هو بحد ذاته نوع من حسن التعبير، وإن كتلة من الكلمات اللاتينية تنهمر فوق الحقائق هي أشبه بالثلج الناعم، يلطخ الرسم ويخفي التفاصيل. وعدم الأمانة هو ألد أعداء اللغة الواضحة. وعندما توجد هوة بين أهداف الإنسان الحقيقية وأهدافه التي يصرح بها، فإنه يتجه بالغريزة نحو

الكلمات الطويلة والاصطلاحات المنهكة، ويصبح أشبه بحيوان بحري، ينبجس الحبر من فيه. وفي عصرنا هذا لا يوجد شيء اسمه «الابتعاد عن السياسة»، فجميع الحوادث سياسية. والسياسة بحد ذاتها هي كتلة من الأكاذيب والمراوغة والسخافة والكراهية والانفصام. وعندما يكون الجو العام سيئاً تتأثر اللغة إلى حد كبير. وإنني أتوقع - وتوقعي هذا تخمين لم أستطع التحقق منه - أن تكون سوية اللغات الألمانية والروسية والإيطالية قد انحطت خلال السنوات العشر أو الخمس عشرة الماضية نتيجة للديكتاتورية. ولكن إذا كان نوع التفكير يفسد اللغة، فاللغة تفسد التفكير أيضاً. والاستعمال السيء ينتشر بحكم التقاليد والمحاكاة حتى بين أصحاب المعرفة، إذ إن اللغة الفاسدة التي كنت أتكلم عنها ملائمة من بعض النواحي وتعابير مثل «افتراض له مبرر، لا يخدم هدفاً صالحاً، اعتبار يجدر بنا أن نحافظ عليه في أذهاننا» هي إغراء مستمر، بل هي علبة من أقراص الأسبرين قريبة دائماً من متناول الإنسان. وإذا أعدت النظر في هذه المقالة فإنك لا شك واجد أنني قد ارتكبت الأخطاء ذاتها التي أشكو منها مراراً وتكراراً. وقد استلمت في بريد هذا الصباح كراساً يبحث في أحوال ألمانيا، ويقول المؤلف فيه إنه يشعر «بدافع يجبره» على كتابة هذا الكراس. إلا أنني فتحته بعدم اكتراث. وكانت أول جملة وقع عليها نظري ما يلي: «لقد أتيحت الفرصة للحلفاء لتحقيق تغيير جذري في بناء ألمانيا الاجتماعي والسياسي بطريقة يمتنع معها حدوث ردة فعل قومية في ألمانيا، وقد نجحوا في الوقت ذاته في وضع أسس تضمن إنشاء أوروبا متعاونة متحدة» أترى؟ إنه يشعر بدافع يجبره على الكتابة، بل إنه يظن أن هناك أمراً جديداً يجب أن يقوله. إلا أن ما يحدث فعلاً هو أن كلماته تتجمع آلياً في القالب الجاف المألوف وكأنها خيول الفرسان تجري ملبية نداء النفير. ولا يسعنا منع غزو هذه التعابير المهيأة لأذهاننا، من أمثال «يضع أسساً، ويحدث تغييراً جذرياً»، إلا بالتزام جانب الحذر دائماً، فكل تعبير كهذا يخدّر جانباً من العقل.

سبق أن ذكرت أن بإمكاننا معالجة انحطاط اللغة. أما من ينكر هذا القول فلن يجد ما يعتمد عليه سوى الحجة القائلة إن اللغة تعكس الأحوال الاجتماعية الموجودة، وإن التأثير على تطورها عن طريق الترميم المباشر للكلمات والتراكيب أمر مستحيل. ويصدق هذا القول بالنسبة لروح اللغة العامة فقط، ولا يصح بالنسبة للتفاصيل، فكثيراً ما تختفي الكلمات والتعابير السخيفة من الاستعمال بسبب ما تبذله الأقلية من جهد مقصود لا بسبب التطور. وهناك مثالان حديثان قضت عليهما سخرية بعض الصحفيين وهما: «يجوب كل شارع، ولا يترك موضع حجر إلا ويبحث فيه». وإذا اهتم بعض الناس بهذه الأمور فإنه من الممكن التخلص من قائمة طويلة من الاستعارات بالطريقة نفسها، وكذلك من الممكن التخلص نهائياً من تركيب النفي المزدوج (not un-)، ثم التقليل من الكلمات اللاتينية واليونانية في الجملة العادية، وإبعاد التعابير الأجنبية والكلمات العلمية التي تأتي في غير موضعها، أي كل ما يجعل من الادعاء والتظاهر في استعمال الكلمات الضائعة الجوفاء أمراً غير شائع. إلا أن هذه النقاط جميعها ثانوية والدفاع عن اللغة الإنجليزية يتضمن أكثر من هذا. ولكن، ربما كان من الأفضل البدء بذكر الأمور التي لا تدخل ضمن هذا الدفاع، ودفاعنا هذا لا يعبأ بالكلمات القديمة التي بطل استعمالها، ولا يكترث بإنقاذ الكلمات والعبارات المهجورة، أو انشاء مقياس للغة الإنجليزية لا يمكن الابتعاد عنه. بل هو، على العكس من ذلك، يهتم اهتماماً خاصاً بحذف كل كلمة أو اصطلاح فقد أهميته، ولا يعبأ بالقواعد الصحيحة أو تركيب الكلمات، فهي أمور لا تهمه ما دام يستطيع أن يجعل المعنى الذي يريده واضحاً. وكذلك لا يهتم بتجنب استعمال الاصطلاحات الأميركية-العامية أو الاحتفاظ بما يطلق عليه «الأسلوب النثري الجيد». وهو من ناحية أخرى لا يهتم بالبساطة المزيفة، أو محاولة جعل اللغة الكتابية شبيهة بلغة الكلام. كما إنه لا يتضمن تفضيل الكلمات السكسونية على اللاتينية في جميع الحالات،

مع أنه في الوقت ذاته يتضمن استعمال أقل الكلمات وأقصرها للتعبير عن المعنى المطلوب. والأهم من ذلك كله أن نجعل المعنى يختار الكلمة وليس العكس. وأسوأ ما يمكن عمله في النثر هو أن نرضخ للكلمات. ونحن عندما نفكر بشيء مادي نفكر دون كلمات، ثم إذا أردنا وصف هذا الشيء الذي كنا نتصوره فإننا نبحث عن الكلمات المناسبة لذلك. وإذا فكرنا بشيء مجرد فإننا نكون أشد ميلاً لاستعمال الكلمات منذ البداية، إذ تندفع الكلمات المستعملة، ونقوم بالعمل المتوجب على حساب طمس أو تغيير المعنى المقصود، إلا إذا قمنا بمجهود مقصود لمنع ذلك. ربما كان من الأفضل أن نؤجل استعمال الكلمات بقدر الإمكان، وأن نحصل على المعنى في أوضح أشكاله عن طريق الصور أو المشاعر، إذ نستطيع بعد ذلك اختيار أفضل التعابير التي تلائم المعنى، بدلاً من الاكتفاء بقبول ما يعرض، ثم ننتقل من هذه المرحلة إلى تقرير الانطباع الذي ستتركه كلماتنا في نفس أي شخص آخر. وهذا المجهود العقلي الأخير يحذف جميع الصور الممتهنةأو المشوشة، والتعابير الجاهزة التركيب، ويتجنب التكرار والدجل والغموض بشكل عام. إلا أن الإنسان يشك غالباً في تأثير كلمة أو تعبير معين، ويحتاج إلى قوانين يستطيع الاعتماد عليها عندما تخيب غريزته، والقوانين التالية تفي بجميع الحالات:

(١) لا تستعمل استعارة أو تشبيهاً أو أي مجاز لغوي اعتدت أن تراه مطبوعاً.

(٢) لا تستعمل كلمة طويلة مطلقاً حيث تستطيع استعمال كلمة قصيرة.

(٣) إذا كان من الممكن حذف كلمة فاحذفها دائماً.

(٤) لا تستعمل صيغة الفعل المبني للمجهول مطلقاً إذا كان من الممكن استعمال صيغة الفعل المعلوم.

(٥) لا تستعمل عبارة أجنبية أو كلمة علمية أو رطنة إذا وجدت لها مرادفاً إنكليزياً عادياً.

(٦) إن الإخلال بقانون من هذه القوانين خير من النطق المباشر بشيء همجي.

ستبدو هذه القوانين أولية. وأنا لا أنكر ذلك، إلا أنها تستوجب بالذات تغييراً عميقاً في اتجاه أي شخص تعود على الكتابة بالأسلوب الدارج في الوقت الحاضر. إن باستطاعة الإنسان أن يحافظ على هذه القوانين جميعها ويكتب بعد ذلك بلغة، إنجليزية رديئة في الوقت ذاته، ولكنه من المستحيل أن يكتب هذا النوع الذي اقتبسته في النماذج الخمسة الواردة في بداية هذه المقالة.

إنني لم أبحث هنا في الاستعمال الأدبي للغة. بل بحثت في اللغة من حيث هي أداة للتعبير وليست أداة لمنع الفكر أو إخفائه. وقد كاد ستيوارت تشيز وآخرون غيره أن يدعوا بأن الكلمات المجردة لا معنى لها، واتخذوا من هذا الادعاء ذريعة للدفاع عن نوع من التصوف السياسي. وإذا لم تعرف معنى الفاشية فكيف تستطيع النضال ضدها؟ لا ضرورة لابتلاع مثل هذه السخافات. إلا أنه يجب أن يعرف الإنسان أن التشويش السياسي الحاضر مرتبط بانحطاط اللغة. وأنه يمكن الحصول على بعض التقدم بالبدء من الناحية اللغوية. فإذا بسطت لغتك الإنجليزية تكون قد تحررت من أسوأ الأخطاء الأرثوذكسية. إنك لن تستطيع آنذاك أن تستعمل أياً من اللهجات الضرورية. وإذا تفوهت بملاحظة سخيفة تكون سخافتها واضحة حتى بالنسبة إليك. إن لغة الأحزاب السياسية جميعها، من المحافظين إلى الفوضويين قد صممت بحيث تمكن الأكاذيب من أن تظهر بمظهر الحقائق، والجريمة بمظهر العمل المحترم، والرياح بمظهر الصلابة. وليس باستطاعتنا تغيير كل ذلك في دقيقة واحدة. إلا أن الإنسان قادر على تغيير عاداته الخاصة، كما يمكنه من وقت إلى آخر، إذا علا صوته بالهزء والسخرية، أن يقذف في صندوق القمامة بكثير من التعابير المنهكة التي لا طائل وراءها أمثال: كعب آخيل، ومرتع، وجحيم حقيقي، واختبار مرير، أو غير ذلك من النفايات اللفظية.

و . هـ . أودن
الجمهور والسَّيد وليام بتلربيتس الراحل

النائب العام:

يا حضرة المحلفين، لنجعل طبيعة هذه القضية واضحة في أذهاننا. إننا هنا لنحكم على عمل الرجل لا على الرجل، ولذلك فإنني لا أنوي البحث في شخصية الراحل، وتصنعه في لباسه وأخلاقه، وغروره الشخصي المفرط، هذه الصفات التي دعت صديقاً قديماً له من بلده إلى أن يرجع إليه على أنه أعظم أديب متأنق في التاريخ. إلا أنني يجب أن أذكركم بوجود علاقة وثيقة دائماً بين شخصية الشاعر وعمله. وبأن الراحل لم يشذ عن هذه القاعدة.

ومرة ثانية يجب أن ألفت انتباهكم بدقة إلى طبيعة التهمة. إن موهبة الراحل أمر مفروغ منه والنيابة تقر ذلك دون تردد. إلا أن ما يطلبه الدفاع منكم هو الموافقة على أن ييتس كان شاعراً عظيماً؛ كان أعظم من كتب باللغة الانكليزية في هذا القرن. هذه هي قضية الدفاع، وهذا بالذات ما تشعر النيابة بوجوب إنكاره إنكاراً شديداً.

شاعر عظيم! من أجل أن يستحق شاعر هذا اللقب عليه أن يقنعنا بحيازته الأمور التالية:

أولاً: موهبة رفيعة في كتابة لغة لا تنسى.

ثانياً: فهماً عميقاً لعصره الذي يعيش فيه.

ثالثاً: معرفة عملية وموقفاً ودياً من أكثر الأفكار تقدمية في عصره.

هل كان الراحل حائزاً على هذه الصفات؟

أخشى، أيها السادة، أن يكون الجواب بالنفي، وسأكتفي بالإيجاز بالنسبة للنقطة الأولى. إن صديقي المتعلم، محامي الدفاع، سيبذل جهده دون شك لإقناعي بأنني على خطأ، وقضيته أيها السادة قضية ذكية، ولذا فسأطلب منكم فقط أن تطبقوا اختباراً بسيطاً على عمل الراحل. كم هي عدد الأبيات التي تتذكرونها من نظمه؟

وبالإضافة إلى ذلك، فليس من المعقول أن نفترض أن شاعراً يمتلك موهبة اللغة يعجز عن التعرف على هذه الموهبة عند الآخرين. ولدي نسخة من مجموعة شعر طبعها الراحل بعنوان: كتاب أكسفورد عن الشعر الحديث. وإني أتحدى أي شخص في قاعة المحكمة هذه أن ينكر بأن هذا المجلد هو أسوأ مجلد صدر عن مطبعة كلارندون، تلك الشركة المحترمة التي بذلت الكثير من أجل الشعر في هذا البلد.

وعلى أي حال، فإننا - أنا وأنت - نتمتع بثقافة حديثة. لقد كان أجدادنا يتصورون أن الشعر يعيش في حديقة خاصة لا تمت إلى العالم العادي بصلة، وتخضع لمقاييس جمالية محضة، ولكنا نعرف نحن في الوقت الحاضر أن هذا وهم. ولذا فلنمض إلى النقطة الثانية: هل تفهم الراحل عصره؟

ما الذي كان يعجبه؟ وما هي الأمور التي كان يذمها؟ حسناً! لقد مجد فضائل الفلاح. وهذا رائع. ولكن هل نسي أن الفلاح يجب أن يتعلم القراءة

والكتابة، وأن يوفر النقود ليشتري حانوتاً، وأن يحاول عن طريق التجارة الشريفة رفع نفسه فوق مستوى الحيوانات؟ لو حدث للفلاح هذا لكان الوضع مؤسفاً، ولتحول الفلاح إلى عدو من ألد الأعداء، وأصبح البائع المتجول الكريه الذي لم تجر دماؤه في صلبه أبداً، كما يقول الشاعر الراحل في أحد أبياته. ولو اختار الشاعر أن يعيش في كوخ من الطين في جالوي بين الخنازير والخرافات فقد نحسبه مخطئاً، ولكننا نعجب بنزاهته وتكامل شخصيته، إلا أنه لم يفعل ذلك مطلقاً. وثمة عالم آخر قد استثار إعجابه ورأى أن الحياة فيه أفضل، هو عالم البيوت النبيلة وغرف الاستقبال الكبيرة التي يعيش فيها الأثرياء وأصحاب الثياب الفاخرة، ومعظمهم من الجنس الناعم. وليس من الضروري أن نجهد أنفسنا بالتفكير الطويل لنجد علاقة بين هذه الحقائق؛ فقد كانت عقلية الراحل عقلية إقطاعية. كان مستعداً للإعجاب بالفقير ما بقي فقيراً محترماً للغير، يقبل دون احتجاج تحمل عبء إعالة تلك العصبة الأثينية الصغيرة من الأدباء ذوي الأملاك، الذين لم يكن بوسعهم دون كده أن يعيشوا خمس دقائق.

لم يكن ييتس يكنّ لنضال عصرنا العظيم من أجل خلق نظام اجتماعي عادل سوى الكراهية النابعة من الخوف. وأنا لا أنكر أنه لعب دوراً ما في حركة الاستقلال الإرلندي، إلا أنني لا أظن أن صديقي المتعلم محامي الدفاع سيلفت أنظاركم إلى ذلك، فالقومية من بين أساليب المراوغة والتهرب المفتوحة للأغنياء هي أسهلها وأكثرها غدراً. إنها تسمح للظالم أن يظهر بمظهر الحانق ضد الظلم. وما أكثر ما أوحت للرجال والنساء بأعمال بطولة وتضحية بالذات. فمن أجل إيرلندا حرة بذل الشاعر بيرس والكونتيسة ماركوفيتس كل ما لديهم. إلا أنه إذْ كرس الراحل نفسه لهذه الحركة، فقد فعل ذلك باعتدال فريد؛ وبعد ثورة عيد الفصح يوم الأحد سنة ١٩١٦ نظم قصيدة بهذه المناسبة وصفت بأنها رائعة فنية، وإنها لكذلك.

والنجاح في كتابة قصيدة لا تسيء إلى الجمهوريين الإرلنديين، كما أنها لا تسيء إلى الجيش البريطاني في الوقت ذاته، كان حقاً عملاً متقناً إلى أبعد حد.

ولهذا نأتي إلى النقطة الثالثة والأخيرة. إننا لو ألقينا نظرة سطحية على السنوات الخمسين الأخيرة لوجدنا أن النضال الاجتماعي نحو تحقيق مساواة أكبر قد رافقه قبول عقلي متطور للمنهج العلمي، وقهر ثابت للخرافات غير المنطقية، ماذا كانت وجهة نظر الراحل بالنسبة لذلك؟

أيها السادة: إن الكلمات تخذلني، ماذا أقول في رجل حاول في أول كتاباته أن يحيي اعتقاداً بالجنيات، وأن يجعل أحب المواضيع إليه أساطير عن أبطال برابرة يتعذر لفظ أسمائهم؟

قد تقولون إنه كان شاباً في ذلك الوقت، والشباب دائماً وجداني، وسخافته هي جزء من سحره. ربما كان الأمر كذلك، فلنصفح إذن عن الشاب ولنبحث في الرجل الناضج الذي يحق لنا أن نتوقع منه الحكمة والمنطق. أيها السادة: من الصعب أن نتسامح عندما نجد أن الراحل قد ازداد إغراقاً في سخافته بدلاً من أن يتخلى عنها. في عام ١٩٠٠ آمن بالجنيات، وكان هذا سيئاً بما فيه الكفاية، ولكنه في عام ١٩٣٠ يواجهنا بمشهد مؤسف يدعو للرثاء، مشهد رجل ناضج مشغول ببعبع من السحر والسخافات المستوردة من الهند. وليس يعنينا أن يكون ييتس قد آمن جدياً بهذه الأمور، أو حسب أنها جميلة فقط، أو خيّل إليه أنه سيؤثر بها على الجمهور، إنما يهمنا أنه جعلها محور عمله. أيها السادة: لا أظنني بحاجة إلى المزيد من القول. لقد نبذ الراحل في قصيدته الأخيرة العدل والمنطق الاجتماعي، ودعا إلي نشوب الحرب. فهل أكون مخطئاً إذا تصورت أن عواطف مشابهة لهذه قد عبرت عنها حركة سياسية أجنبية معينة، يعترف كل محب للأدب والحرية بأنها عدوة البشرية؟!

محامي الدفاع

يا حضرة المحلفين. إنني واثق أنكم أصغيتم إلى بلاغة النيابة بمتعة توازي المتعة التي شعرت بها. أقول المتعة لأن مرأى أي شيء متقن الصنع يجلب السرور، سواء أكان هذا الشيء عملاً هندسياً، أم خطبة عاطفية.

لقد قدمت لنا النيابة تحليلاً لشخصية الراحل، وقد يكون هذا التحليل صحيحاً بقدر ما هو هدام. أما أن يبرهن على قيمة شعره أو لا يبرهن فأمر آخر. وليسمح لي صديقي المتعلم أن أشير إلى قوله «نحن هنا لنحكم على عمل الرجل لا على الرجل».

لقد قيل لنا إن الراحل كان مغروراً، وإنه كان متحذلقاً وجباناً، وإن ذوقه في الشعر المعاصر كان غير موثوق به، وإنه لم يكن يفهم في الفيزياء أو الكيمياء. وإذا لم تكن هذه الأمور دعوة للحكم على الشخص فإني لا أدري ما تكون. أليس هناك شبه غريب بين هذا القول وبين اعتقاد العصور الماضية بأن الفنان العظيم يجب أن يكون عفيفاً؟ وإذا نزعنا الذيول والحواشي فإن حجة النيابة تتلخص فيما يلي: لكي يكون الشاعر عظيماً فإنه يجب أن يقدم إجابات صحيحة على المشاكل التي تقلق عصره، وقد أعطى الراحل إجابات خاطئة، ولذا فإنه لم يكن شاعراً عظيماً. إن الشعر، تبعاً لوجهة النظر هذه، هو تعبئة فراغات في فحص اجتماعي. وإذا أراد الشاعر أن ينجح بدرجة شرف فإن عليه أن ينال ٧٥ في المائة. وهذا كلام فارغ مع احترامي الكامل لصديقي المتعلم. إننا نقع تحت إغراء حكم كهذا على شعرائنا المعاصرين لأن مشاكلنا حقيقية، ولأننا نود جادين أن نجد لها حلاً. لذا فنحن نميل إلى توقع الإجابة من جميع الناس، سواء أكانوا سياسيين أم علماء أم شعراء أم رجال الدين. وإذا لم يفعلوا ذلك فإننا نلومهم دون تمييز. ولكن من منا يقرأ شعر الماضي بهذه الطريقة؟ لقد كان دانتي نفسه في عصر بزوغ القومية يسترجع تاريخ

الإمبراطورية الرومانية بحسد كبير . هل كان هذا تقدماً اجتماعياً ؟ وهل تعجب قصيدة درايدن « الغزالة والنمر » من كان كاثوليكياً فقط؟ وهل ندم بليك لأنه يرفض نظرية نيوتن عن الضوء، أو إننا نضع بيكر في مستوى أعلى من ورد سورث لأنه أكثر تقديراً للقاطرة البخارية؟ .

أيستطيع رأي كهذا توضيح السبب في جودة البيتين التاليين :

«موك ايميت وموك بارنيل

وكل ذلك المجد الذي انهار»

أو أن يبين السبب في رداءة البيت التالي :

«بطريقة ما يخيل إلي أنك أشبه بشجرة» .

عندما أشير إلى سخف هذا الرأي، فإنني لا أحاول أن أقترح أن الفن يوجد مستقلاً عن المجتمع، والعلاقة كما تؤكد النيابة وثيقة هامة بين الاثنين .

يتعرض كل فرد، بين الحين والآخر، إلى إثارة عاطفية وعقلية من قبل محيطه الاجتماعي والمادي. وتنتج هذه الإثارة، لدى أفراد معينين، تراكيب لفظية ندعوها قصائد، أما إذا خلق هذا التركيب اللفظي إثارة في نفس القارىء فإننا نطلق عليه صفة الشعر الجيد. والموهبة الشعرية، في الواقع، هي القدرة على جعل الإثارة الفردية متوفرة اجتماعياً . والشعراء، أعني الأشخاص ذوي المواهب الشعرية، يتوقفون عن كتابة الشعر الجيد في اللحظة التي يكفون فيها عن التفاعل مع العالم الذي يعيشون فيه. ولا يهمنا في قليل أو كثير أن تكون طبيعة هذا التفاعل إيجابية أو سلبية، مرضية أخلاقياً أو مشينة، ولكن من الضروري أن يوجد تفاعل حقيقي . وليس ورد سورث المسن أقل شأناً من ورد سورث الشاب لأن الشاعر قد غير آراءه السياسية، بل لأنه كف عن الشعور والتفكير بقوة. وذلك مع الأسف تغيير يحدث لمعظمنا عندما نكبر .

وحين نرجع الآن إلى الراحل يقابلنا مشهد مذهل لرجل ذي موهبة شعرية عظيمة، لم تبق قدرته على الإثارة على حالها حتى النهاية فقط، ولكنها ازدادت فعلاً. وبعد مائتي سنة، وحين يهيء أبناؤنا ظروفاً اجتماعية غير ظروفنا وأحسن من ظروفنا، وحين ينمو العلم بشكل يصعب معه أن نترسم ماضيه، من غير المؤرخ يهتم فيما إذا كان الراحل قد أصاب في قضية الإيرلنديين أو أخطأ في مسألة تناسخ الأرواح؟ لقد كانت الإثارة التي نتجت عنها قصائده حقيقية، ومن أجل ذلك فإنها ستبقى قادرة على إثارة الآخرين مهما اختلفت عقائدهم وظروفهم عن عقائد الشاعر وظروفه، إلا إذا كنتُ على جانب من الخطأ كبير.

وعلى أي حال، وبما أننا لن نعيش مائتي سنة أخرى، فلنمثل دور المعلم بعض الوقت، ولنفحص شعر الراحل بالإشارة إلى تاريخ عصرنا الحاضر.

إن أوضح الحقائق الاجتماعية في السنوات الأربعين الأخيرة هي إخفاق الديمقراطية الرأسمالية الحرة التي تعتمد على مقدمات تفترض أن كل فرد ولد حراً مساوياً للآخر، وأنه شخصية مستقلة استقلالاً مطلقاً عن الآخرين، وأن المساواة السياسية الرسمية، وحقوق التصويت، والمحاكمة العادلة، وحرية القول؛ هي أمور كافية لضمان حرية العمل في علاقات الفرد مع الآخرين. أما النتائج فهي مألوفة للجميع، وبإنكار ديمقراطية الرأسماليين للطبيعة الاجتماعية للشخصية، وتجاهلها قوة النقود الاجتماعية، خلقت مدنية هي أشد المدنيات التي عرفها العالم إنكاراً للشخصية وإغراقاً في الأمية وعدم التساوي. لقد خلقت مدنية كانت فيها العاطفة الوحيدة المشتركة بين جميع الطبقات هي الشعور بانعزال الفرد عن كل مخلوق آخر، مدنية مزقتها العواطف المتضاربة المتولدة من الظلم الاقتصادي، أي من حسد الفقراء الناتج عن شعورهم العادل بالظلم، ومن رعب الأغنياء الصادر عن الأنانية.

وإذا لم تعن هذه العواطف الأخيرة إلا القليل بالنسبة للراحل، فبعض السبب يعود إلى أن إيرلندة كانت متخلفة اقتصادياً إذا ما قورنت بأوروبا الغربية، والصراع الطبقي كان أقل وعياً هناك. لقد سخر صديقي المتعلم من القومية الإيرلندية، إلا أنه يعرف حق المعرفة أن القومية هي مرحلة ضرورية نحو الاشتراكية وقد هزىء من الراحل لأنه لم يحمل السلاح. وكأن الرماية هي العمل الاجتماعي الوحيد الشريف المفيد. ألم يؤد مسرح الأبي إي خدمة لإيرلنده؟

ولكن لنعد إلى القصائد. إنها جميعها، من القصيدة الأولى إلى الأخيرة تعبر عن احتجاج ثابت على تفكك أواصر المجتمع الناتج عن التصنيع. وهي في أفكارها ولغتها صراع دائم التغلب على هذا التفكك. وما الجنيات والأبطال في أعماله الأولى سوى محاولة لإيجاد قوة تربط المجتمع من خلال التقاليد الفولكلورية، وكذلك الأمر بالنسبة لعقيدة «روح العالم» الموجودة في أشعاره الأخيرة ولكن بشكل أكثر تطوراً. وقد خلفت هذه العقيدة الأمور المحلية الصرفة جانباً، واستعاضت عنها بشيء جامع شامل كان يتمناه الراحل. لقد كان الراحل، بتعبير آخر، يعمل من أجل ديانةعالمية. وقد يكون الحل الديني المجرد حلاً غير عملي، إلا أن البحث عنه، هو الأقل نتيجة إدراك حقيقي لشر اجتماعي. وكذلك، فالفضائل التي مدحها الراحل في طبقة الفلاحين والطبقة الأرستقراطية، ثم الرذائل التي عابها في الطبقات التجارية كانت فضائل ورذائل حقيقية. أما خلق مجتمع متحد عادل تنمى فيه الفضائل وتعالج فيه الرذائل فهو من عمل السياسي وليس الشاعر.

إن الفن هو نتاج التاريخ وليس سبباً له. وهو، خلافاً لغيره من ألوان الإنتاج، كالاختراعات التكنيكية مثلاً، لا يعاود الدخول إلى التاريخ ثانية كعامل مؤثر. ولذا فالمشكلة حول وجوب استعمال الفن للدعاية أو عدم استعماله هي

مشكلة غير حقيقية . وقضية النيابة تعتمد على اعتقاد خاطىء هو أن الفن يتسبب دائماً في حدوث أي شيء، بينما الحقيقة الخالصة، أيها السادة، هي أنه إذا لم ينظم شعر أو ترسم صورة أو يؤلف فاصل من الموسيقى، فإن تاريخ الإنسان لن يتغير مادياً .

إن هناك حقلاً واحداً يعمل فيه الشاعر، هو حقل اللغة . وفي هذا الحقل بالذات تظهر عظمة الراحل بشكل واضح غاية الوضوح . ومهما كانت أفكاره خاطئة أو غير ديموقراطية فإن لغاته تظهر تطوراً مستمراً نحو ما يمكن أن نطلق عليه الأسلوب الديموقراطي الحقيقي . والفضائل الاجتماعية للديموقراطية الحقيقية هي الأخوة والذكاء، وتعادلها من الناحية اللغوية فضائل القوة والوضوح . وهذه تظهر واضحة خلال مجلدات الراحل مجلداً بعد الآخر .

إن لغة «السلّم المتعرج» هي لغة رجل عادل . ولهذا السبب بالذات سيعترف كل رجل عادل دائماً وأبداً بتفوق هذا الشاعر .

* * *

ليونيل ترلنج
فرويد والأدب

إن علم النفس الفرويدي هو البيان المنظم الوحيد للعقل البشري . وهو في عـمقـه وتعقـيـده وأهميته وقـوته جـدير بأن يوضع جنباً إلى جنب مع مجـموعـة الاستبصارات السيكولوجية غير المنظمة التي جمعها الأدب خلال القرون الماضية . أما انتقالنا من قراءة عمل أدبي عظيم إلى مقال في علم النفس الأكاديمي ، فهو أشبه بالانتـقـال من نظام واحد في إدراك المحسوسات إلى نظام آخر . ولكن الطبيـعـة الإنسانية في علم النفس الفرويدي كانت هي ذاتها دائماً مادة الشاعر التي يمارس عليـهـا فنه . لذا فـإنه ليس من الغـريب أن يكون للتحليل النفـسي تأثيـر كـبيـر على الأدب ، ومع ذلك فالعلاقة بينهما متبادلة . ولم يكن تأثير فرويد على الأدب أعظم من تأثير الأدب عليه . وعندما هتف شخص في احتفال بعيد ميلاد فرويد السبعين داعياً إياه «مكتشف اللاشعور» تنصل من هذا اللقب وصحح للمتكلم قائلاً :

«لقد اكتشف الشعراء والفلاسفة قبلي اللاشعور ، أما ما اكتشفته أنا فهو المنهج العلمي الذي يمكن بواسطته دراسة اللاشعور» .

إن افـتـقـارنا إلى دليل مميز يمنعنا من بحث التـأثيـرات الأدبيـة الخـاصـة على مؤسس التحليل النفسي . وبالإضافة إلى ذلك ، فإننا عندما نفكر بالأشخاص الذين سـبقوا فـرويـد في آرائه - أمثال شـوبنهور ، ونيتشه - ونعلم أنه لم يقرأ مؤلفاتهم

إلا بعد أن كون نظرياته الخاصة، نتحقق أنها ليست مسألة تأثيرات معينة، بل هي ما يجب أن نعالجه على أنه اتجاه في التفكير. والتحليل النفسي هو ذروة من ذرا الأدب الرومانتيكي في القرن التاسع عشر، أما إذا كان هناك تناقض في فكرة استناد علم على أدب يصرح بعداوته للعلم في كثير من الطرق، فإن هذا التناقض يمكن تفسيره إذا تذكرنا أن هذا الأدب، بالرغم من ادعاءاته كان علمياً، إذ إنه كرس نفسه للبحث في أغوار النفس وتفانى في ذلك.

إذا أردنا أن نكشف عن العلاقة بين فرويد والتقليد الرومانتيكي فما أصعب أن نعرف أين نبدأ. ولكن قد يكون من المناسب أن نعود إلى تاريخ أقدم من هذا التقليد، إلى سنة ١٧٦٢، لنطلع على حوار لديدرو يطلق عليه «ابن أخي رامو». وقد اتفق بعض الرجال المطلعين في منتصف القرن التاسع عشر على أن ثمة أهمية خاصة لهذا العمل القصير الرائع، وقد ترجمه جوته، وأعجب به ماركس، ومدحه هيجل، وشرحه شرحاً مفصلاً- ورد ذلك في رسالة ماركس لأنجلز التي يخبره فيها أنه سيرسل الكتاب إليه كهدية - كما تأثر به شو، وقرأه فرويد بمتعة ورضى، كما نعرف من قول استشهد به في «محاضراته الافتتاحية».

يحدث الحوار بين ديدرو نفسه وابن أخي المؤلف الشهير. وبطل الرواية رامو، وهو الأصغر سناً، شخص محتقر منبوذ لايعرف الخجل، يدعوه هيجل بـ«الشعور المنحل» ويشهد له بذكاء عظيم، فهو الذي يحطم القيم الاجتماعية السوية جميعها، ويشكل من نثارها مركبات جديدة. أما ديدرو صاحب المركز الثاني في الرواية، فهو الذي يطلق عليه هيجل اسم «الشعور الشريف» ويعتبره منطقياً مهذباً وبليداً. ومن الواضح أن المؤلف لايحتقر رامو ولايقصد أن يشعرنا نحن باحتقاره، فرامو شهواني جشع، متغطرس لكنه يسيء إلى نفسه، مدرك لكنه «خاطئ» كالطفل. إلا أن ديدرو يبدو وكأنه يمنح هذا الشخص نوعاً من التفوق

عليه. وكأن رامو يمثل العناصر التي تنطوي تحت النظام المنطقي للحياة الاجتماعية، تلك العناصر الخطرة الضرورية في آن واحد. وقد نكون مبالغين إذا وجدنا في رامو ما سماه فرويد «الهو» وفي ديدرو (الأنا)، إلا أن العلاقة بينهما واضحة. ولدينا هنا على الأقل الإدراك الحسي للعنصر الخفي في الطبيعة الانسانية، وفي المقاومة بين الخفي والظاهر. وهذا الإدراك الحسي هو خاصة يشترك فيها كل من فرويد والمذهب الرومانتيكي.

إن الخطوة ليست كبيرة بين تعرية رامو لنفسه وبين سرد روسو لحوادث طفولته. وربما يتجاهل المجتمع أو ينبذ فكرة «الفساد والفجور» التي تقبع مستترة في بداية سيرة حياة هذا الرجل «الطيب»، كما يصرف النظر عن محاولة بليك شرح سيكولوجية القوى الكامنة وراء مظهر الانسان الاجتماعي بشكل عام، إلا أن فكرة الأمور المخفية تطورت حتى أصبحت إحدى الأفكار المسيطرة في ذلك العصر.

يتخذ العنصر الخفي أشكالاً عديدة فلايكون «مظلماً» دائماً أو «رديئاً». والأمور الخفية اللاشعورية بالنسبة لبليك وورد سورث وكولردج كانت هي الحكمة والقوة، وكانت تعمل رغماً عن العقل الواعي. أما بالنسبة لماثيو آرنولد فقد كان العقل يتغذى بواسطة جداول أعمق بكثير مما نستطيع أن نعرف.

لقد أصبح العقل أكثر تعقيداً من قبل، والاهتمام الشديد بكتابة التراجم الشخصية (أوتو بيوغرافي) التي هي حقيقة هامة في التقاليد المرعية، يقدم لنا أمثلة عديدة على التغيير الذي حصل. أما الشعراء الذين نظموا الشعر مستعملين هذه القدرة التي تصوروا أنها اكتشفت حديثاً، فقد وجدوا أن بعض العوامل الأخرى في الدماغ يمكن أن تتآمر ضدها وتحرمها من حريتها. ويخطر ببالنا حالاً أسماء وردسورث وكولردج وآرنولد، كما أن فرويد يشيرإلى قول شيلر عن الخطر الذي يتعرض له الشاعر بسبب العقل التحليلي المجرد. ولايتهدد هذا الخطر الشعراء

فقط، فقد أصبح المتعلمون ومرهفو الحس في أوروبا يشعرون بما يسلبه العقل من الحياة الوجدانية، وجون ستيوارت ميل هو مثال كلاسيكي على ذلك. هذا ويجب أن نحسب حساب الاهتمام بالأطفال والنساء والفلاحين والهمج، الذي ابتدأ في القرن الثامن عشر وحتى في السابع عشر، إذ تبلور الشعور بأن حياتهم العقلية أقل تقيداً بأحكام العادات الاجتماعية من حياة الأشخاص المثقفين الناضجين. ويرافق هذا الاهتمام اهتمام آخر بالتربية والتطور الشخصي الذي يتناسب مع ميل ذلك العصر التاريخي والتطوري. كما أننا يجب أن نلاحظ الثورة الأخلاقية التي حدثت في ذلك الحين، كما ترى في قصص «ويلهلم مايستر»، حيث تندمج شخصية الكاتب بالبطل وشخصية القارئ بكل منهما، وهذا الاندماج يدل على تراخٍ في الأحكام الأخلاقية. وكذلك كان للقصة «الأوتوبيوغرافية» التي تترجم حياة المؤلف تأثير أبعد على الحساسية الخلقية، وذلك باستغلالها كل التقلبات التي تطرأ على الدافع الذاتي، وتلميحها بأننا يجب أن لانحكم على الإنسان من خلال لحظة واحدة في حياته، بل يجب أن نأخذ بعين الاعتبار ماضيه الذي يقرر تصرفاته، ثم المستقبل الذي يشبع رغباته ويجعله يكفر عن سيئاته.

من الصعب أن نعرف كيف نمضي في هذه المقالة، لأننا كلما ازددنا تعمقاً وجدنا صلات تربط بين الأدب وفرويد. ولو تقيدنا بالمصادر وتواريخها لكان عملنا ناقصاً. إلا أننا يجب أن نذكر الثورة الجنسية التي طالب بها كثيرون أمثال شيلي مثلاً، وشليجل مؤلف لوسند وجورج ساند، ثم بعد ذلك إبسن بشكل أكثر نقداً، وكذلك الاعتقاد بالأصل الجنسي للفن، وقد عبر عنه تييك بشكل مكشوف، وشوبنهور برقة ودهاء، كما تحرى ستندال عن سوء التنظيم الجنسي، وسارت ملاحظاته عن الشعور الشبقي في خط فرويد المباشر. هذا ويحدث مراراً وتكراراً أن يُبعد (الأنا) الفعال المفيد إلى موضع أدنى مستوى، وتقام الدعوى في صالح

(الهو) الفوضوي المنغمس في ملذاته. كذلك نجد استغلالاً قوياً لفكرة الانقسام في العقل، فيتأمل جزء منه ويفكر ويسخر من الآخر. والمسافة ليست بعيدة بين هذه الفكرة وأمثلة دستويفسكي الرائعة عن الشعور المتناقض: فنوفالس يصور الانشغال بـ «الرغبة في الموت»، وترتبط هذه الرغبة بالنوم من ناحية، وبالإدراك الحسي للدوافع الجامحة الهادمة للذات من ناحية أخرى. وهذا يقودنا بدوره إلى جاذبية الأمور المريعة التي نجدها عند شيلي وبو وبودلير. إن الاهتمام العميق بالحلم موجود دائماً، وأحلامنا كما قال جيرار دي نيرفال «هي حياة ثانية». وكذلك الاهتمام بطبيعة الاستعارة التي تبلغ ذروتها عند رامبو، والرمزيين المتأخرين، وبالاستعارة التي تغدو أقل إيصالاً لمعناها كلما اقتربت من الاستقلال الذاتي النسبي لحياة الأحلام. ومادامت هذه الأمور كلها هي مركبات الموقف الفكري الذي انطلق منه فرويد نفسه، فقد يتحتم علينا أن نقف لنتساءل فيما اذا كان فرويد قد أحدث تأثيراً أدبياً واسعاً أم لا، وهل أضاف عناصر لم يكن باستطاعة الأدب أن يتطور بدونها؟ ولو بحثنا عن كاتب يتجلى فيه تأثير فرويد لخطر لنا بروست حالاً، وذلك في عنوان روايته بحد ذاته- البحث عن الزمن المفقود- (وبالإفرنسيةأكثر منه بالإنجليزية) وفي منهجه، وكلاهما يوحيان بمشروع عن التحليل النفسي، ثم في بحثه عن النوم والانحراف الجنسي، وطرق تداعي الأفكار، وأخيراً في اهتمامه الملح بالاستعارة. هذا ويمكن أن نوضح «تأثير» فرويد في نقاط عديدة أخرى غير هذه، إلا أنه بالرغم من ذلك، فإني أومن أن بروست لم يقرأ فرويد. وكذلك أيضاً فإن شرح الكتب الدينية الوارد في قصيدة إليوت «الأرض الخراب» يبدو أشبه بتفسير حلم، إلا أننا نعرف أن من مهد الطريق لإليوت هم شعراء آخرون وليس فرويد.

وبالرغم من ذلك كله، فقد كان تأثيرفرويد على الأدب كبيراً جداً. والكثير منه شامل إلى درجة يصعب تحديدها، إذ إنه تخلل حياتنا بشكل أو بآخر، تارة على

هيأة خرافات وتارة أخرى بشكل مبسط سخيف، كما أنه قد دخل حياتنا وأصبح جزءاً من ثقافتنا يصعب تمييزه بدقة في الوقت الحاضر. أما في التراجم فكان تأثيره مثيراً ولكنه غير موفق. ومعظم كتاب التراجم الفرويديين كانوا أشبه بجلد نسْترن[١]، يعرفون الدروب معرفة جيدة إلا أنهم عاجزون عن الوصول إلى قلب الغموض. أما بالنسبة للنقد فقد كان الوضع محزناً لأسباب سأحاول شرحها في هذه المقالة.

إذا أردنا تعداد الكتاب المبدعين ممن استعملوا أسلوب فرويد أو افتراضاته، فهناك بالطبع عدد كبير منهم، إلا أن القليل منهم نسبياً قد استخدم أفكار فرويد استخداماً جدياً. وقد رضي فرويد عن هذا. وقيل إنه لم يتحمس للمؤلفات التي كان يرسلها إليه الكتاب وقد كتبت عليها عبارات الامتنان والاعتراف بفضل ما تعلموه منه. أما السرياليون، بما عرف عنهم من تناقض، فقد اعتمدوا على فرويد لإقرار برنامجهم بشكل علمي. كان كافكا يعرف ماهو فاعل، وقد استكشف مفاهيم فرويد عن الإثم والقصاص والأحلام ثم الخوف من الأب. ويقول توماس مان إنه كان يميل دائماً إلى اتجاه فرويد، وكان عرضة على الأغلب للتأثر بنظرياته الأنتروبولوجية. وقد كان يجد في نظريات الأساطير والأعمال السحرية جاذبية خاصة. أما من أمعن في استغلال فرويد إلى أقصى حدود الاستغلال فهو جيمس جويس، ويتجلى ذلك في اهتمامه بالشعور وهو في حالات مختلفة من التراجع والتقهقر، وفي استعماله بعض الكلمات كأشياء، وكلمات أخرى تدل على أكثر من شيء واحد، وفي شعوره الشامل بترابط الأشياء وتداخلها بعضها في بعض، وأخيراً وليس آخراً في معالجته لمواضيع مألوفة.

---

(١) أحد أشخاص «هملت» لشكسبير، استأجره الملك ليكتشف ما اعترى هملت من شذوذ وغموض.

-٢-

إن وجود علاقة هامة بين فرويد والتقاليد الرومانتيكية أمر واضح. إلا أننا يجب أن نرى بما لايقل وضوحاً أن الجزء الأكبر من نظامه يعتمد على العقل. ويخطئ توماس مان عندما يبين في مقاله الأول عن فرويد أن الجانب (الأبولوني) العقلاني، في التحليل النفساني، لايعدو أن يكون أمراً عرضياً ثانوياً بالرغم من أهميته الأكيدة وجدارته بالإعجاب. إنه يصور لنا «فرويد» في شكل إنسان أسلم نفسه «للجانب الليلي» من الحياة.

وهذا ليس بصحيح، فالعنصر العقلي من فرويد يحتل المقام الأول. وفرويد قبل كل شيء عالم وضعي. واذا كان مفسر الأحلام، أي «فرويد»، قد ارتبط بعلم الطب- كما يخبرنا شخصياً، بواسطة جوته- فإنه قد فعل ذلك متأثراً بالمقال الشهير عن «الطبيعة» ، ذلك البحث التحليلي الذي لعب دوراً هاماً في حياة كثير من علماء القرن التاسع عشر.

إن هذا التصحيح ضروري، لا من أجل الحفاظ على الدقة فقط، بل من أجل تفهم موقف فرويد من الفن. وكي نتوصل إلى هذا الفهم يجب أن نشعر بأن فرويد كان يؤمن إيماناً عميقاً بأن الفلسفة العقلية الوضعية، في عصرها الذهبي- أي صفاء ما قبل الثورة- هي نموذج للفضيلة الفكرية. وهو يقول إن الغرض من التحليل النفسي هو ضبط الجانب الليلي من الحياة، وتقوية «الأنا» حتى يصبح أكثر استقلالاً من «الأنا» الأعلى، وكي تتوسع ساحة الرؤيا لديه فيتمكن من بسط تنظيمه على الهو، وفرض وجوده (الأنا أي الذكاء والرقابة) حيث يوجد الهو، أي حيث توجد جميع القوى المظلمة اللاعقلية اللامنطقية الجارية وراء اللذة. ويختم فرويد قوله بالعبارة التالية، فيذكرنا بفاوست «إن هذا العمل عمل إصلاحي وهو أشبه

بتصريف مياه «الزويدرزي» . ويشير توماس مان إلى هذا النص، أثناء معالجته لموضوع فرويد للمرة الثانية، وهو يتكلم عن برنامج فرويد الموضوعي، إلا أن تحيز توماس مان الناتج عن اهتمامه الفني بالجانب الليلي، يمنعه من إعطاء هذه الناحية من فرويد حقها من الاهتمام والتأكيد . ولو اطلع فرويد على أقوال مان لما قبل بالدور الذي منحه إياه، وهو دور الرجل الذي جعل من الأساطير وأساليب الفكر المظلمة اللامنطقية أموراً مشروعة . وإذا اكتشف فرويد عالم الظلام وقدمه للعلم فإنه لم يصادق عليه أبداً . بل إن أسلوبه العقلي، على العكس من ذلك، يؤيد جميع الأفكار المستنيرة التي تنكر صحة الأساطير أو الدين . وهو يتمسك بفلسفة مادية حتمية بسيطة ونوع محدود من نظرية المعرفة (الإبستمولوجيا) . ولم يسبق أن هاجم عالم عظيم بالوضوح والعنف الذي هاجم به فرويد هؤلاء الذين يزيفون بالميتافيزيك المبادئ العلمية التي كانت صالحة للقرن التاسع عشر، ولذا فالمذهب التصوري «Conceptualism» أو المذهب النفعي «Pragmatism» هما لعنة بالنسبة إليه، مع أن في هذا شيئاً من التناقض مع ما نعرفه من طبيعة أساليبه العلمية اللامعة .

تنبع قوة فرويد، وكذلك ضعفه، من فلسفته العقلية الوضعية . فقوته هي هذا التماسك الواضح الدقيق لمقاصده الموضوعية وهدفه العلاجي، ثم رغبته في منح الناس درجة لائقة من السعادة الدنيوية . كما أن اللوم يقع على أسلوبه العقلي في مبادئه العلمية الساذجة نوعاً ما، والتي تتكون إلى حد كبير من الادعاء بأن نظرياته تتفق اتفاقاً تاماً مع الواقع الخارجي . وهذا الوضع مزعج إلى حد كبير بالنسبة للمعجبين بفرويد، وخصوصاً لمن يأخذون آراءه عن الفن مأخذ الجد .

أعتقد أن لفرويد آراء كثيرة عن الفن، إلا أننا لانجدها في تلك المؤلفات التي يُبْحَث فيها عن الفن خصيصاً . إن فرويد يتأثر بالفن ويشعر به ولايقصد أن يتكلم

عنه باحتقار، بل يذكره برقة حقيقية، ويعتبره واحداً من أسباب الافتتان والسحر في الحياة الجيدة. وهو يتكلم عن الفنانين، وخاصة الكتاب، بإعجاب ممزوج بالرهبة. إلا أن أكثر ما يتذوقه في الأدب هو بعض ملاحظات معينة واستبصارات عاطفية خاصة. وغالباً مايتكلم عن الأدباء كرواد ورفقاء لعلمه الخاص، لأنهم قد فهموا الدور الذي تلعبه الدوافع الخفية في هذه الحياة.

إلا أن فرويد ما يلبث أن يتكلم عن الفن بشيء من الاحتقار، فهو يقول لنا إن الفن هو «متعة نعوض بها عن شيء آخر»، و«إدراك مغلوط اذا ما قورن بالحقيقة». إلا أن الفن يختلف عن غيره من الأوهام، «فهو دائماً مفيد لايضر»، وسبب ذلك أنه «لايسعى لأن يكون أكثر من وهم، فهو لايقوم بأي هجوم على عالم الواقع إلا في حالة بعض الناس الذين يملك عليهم الفن نفوسهم». ومن أهم وظائفه أن يؤدي دور «المخدر». وهو يشارك الحلم في خصائصه، ومنها عنصر التشويه الذي يدعوه فرويد بـ «نوع من الخيانة العاطفية». أما الفنان فهو في حقيقته من زمرة المرضى بالعصاب ذاتها. وبانفصال قوة الخيال عن المقدرة العقلية يصبح بطل الرواية، كما يقول فرويد «شاعراً أو عصابياً وينتمي إلى جنس من الكائنات لايقطن هذا العالم».

ليس هناك في منطق التحليل النفسي ما يتطلب من فرويد أن يعتنق هذه الآراء. إلا أن جانباً كبيراً من تطبيق العلاج بواسطة التحليل النفساني يفسر لنا عامل الإغراء الذي أدى بفرويد إلى اتخاذ هذا الاتجاه، خصوصاً وأنه لم يسلح بأي فلسفة كافية. والعلاج بالتحليل علاج لوهم، فالمريض يأتي إلى الطبيب ليشفيه من الخوف الذي يعتريه مثلاً أثناء سيره في الشارع، والخوف حقيقي تماماً، ولا وهم في ذلك.

وتظهر في هذه الحالة الأعراض الجسمية ذاتها التي ترافق الخوف الناتج عن

أسباب منطقية: كالعرق الغزير في راحة اليد، وضربات القلب المتتابعة ثم النفس السريع المتلاحق. إلا أن المريض يعرف أن خوفه لاداعي له، ولا يوجد «سبب حقيقي» للخوف، ولا دخل له بما يوجد أو لا يوجد في الشارع، فالسبب موجود في داخل المريض، والطبيب يعرف ذلك. وسير العلاج يعتمد على اكتشاف السبب الحقيقي في خطوات تدريجية، حتى يتسنى للطبيب أن يحرر المريض من آثار هذا السبب. عندما يأتي المريض إلى الطبيب، ويقبل الطبيب معالجة هذا المريض، يكون كل منهما قد وافق ضمنياً على مفهوم الواقع. ومن أجل هذا الهدف المشترك يقبل كل منهما الواقع المحدود الذي نكسب بواسطته عيشنا، ونحظى بمن نحب، ونلحق بقطاراتنا، ونصاب بالزكام. ويتعهد العلاج بتدريب المريض على التلاؤم مع هذا الواقع. أما المريض فقد كان طبعاً يتعامل مع هذا الواقع طوال الوقت ولكن بطريقة خاطئة. فهناك -بالنسبة لفرويد- طريقتان للتعامل مع الحقيقة الخارجية؛ الأولى طريقة عملية مؤثرة إيجابية هي طريقة النفس الواعية؛ طريقة الأنا التي يجب أن تستقل عن الأنا العليا وتبسط نفوذها على الهو، وهذه هي الطريقة الصحيحة. أما الطريقة المعاكسة فيمكن أن نطلق عليها اسم الطريقة «الخيالية»، وذلك تسهيلاً لمهمتنا الآن، فبدلاً من أن يتصل الفرد بالحقيقة الخارجية فإنه يتعامل مع حالاته العاطفية التأثرية. ويحضرنا في هذا المجال مثال سوي من أكثر الأمثلة شيوعاً هو أحلام اليقظة التي نمنح أنفسنا بواسطتها متعة خاصة، فنتخيل أن صعوباتنا قد حلت وأن رغباتنا قد أشبعت. وقد وجد فرويد أيضاً أن أحلام الليل هي أيضاً في خدمة هذه الفاعلية «الخيالية» ذاتها، بالرغم من أن طرقها أكثر تعقيداً وأقل متعة. وكذلك الحال بالنسبة للعصاب الحقيقي الذي يشكو منه المريض، فهو يتعامل مع الحقيقة الخارجية بأساليب أكثر تعقيداً وإزعاجاً، ويعتبر هذه الواقع أبغض إليه من مرض العصاب المؤلم ذاته.

إن فرويد، كحارس للتحليل النفسي، يرى أن ثمة قطبين متطرفين هما الواقع والوهم. والواقع كلمة تعبر عن الاحترام، وتعني ما يوجد فعلاً. أما الوهم فكلمة مهينة، وهي تعني الاستجابة لما هو ليس موجوداً. وطبيعة مجرى التحليل النفسي التهذيبي تتطلب من العالم نوعاً معيناً من الفجاجة كي يتسنى له إيجاد هذا التمييز، وليس المقصود منه الحصول على دقة نظرية بل على تأثير عملي. والقطبان المتطرفان هما الواقع العملي والوهم العصابي. ونحن نحكم على الثاني من خلال الأول. وهذا هو ما ينبغي أن يكون، إذ إننا لا ندرب المريض على علم (الميتافيزيك) أو (الإبيستمولوجيا).

ويمكننا القول إن لفرويد رأيين بالنسبة للعقل؛ الرأي الأول يفترض أن العقل، في السراء والضراء، يساعد على خلق واقعه بالاختيار والتقييم. والواقع، تبعاً لهذا الرأي الذي يمثل فرويد تمثيلاً تاماً، شيء مطروق خاضع للإبداع، وهو ليس جامداً لا يتغير، بل هو على الأرجح سلسلة من الأوضاع التي تعالج بالنسبة لظروف كل منها. ولكن لفرويد، إلى جانب هذا الرأي في العقل، رأياً آخر ناتجاً عن افتراضاته العملية العلاجية. وتبعاً لهذا الرأي يتفاعل العقل مع واقع ثابت جامد، واقع «يعطى كلياً» ولا «يؤخذ» (كما عبر عن ذلك ديوي). ويصر فرويد في تصريحاته الإبيستمولوجية على هذا الرأي الثاني بالرغم من صعوبة فهم السبب في ذلك، إذ إن الحقيقة التي يود أن يوفق بينها وبين المريض هي حقيقة «تؤخذ» ولا «تعطى». إنها حقيقة الحياة الاجتماعية والقيم. كما ارتآها وحافظ عليها العقل البشري والإرادة البشرية. والحب، والأخلاق، والشرف والاحترام؛ هي مركبات الحقيقة المبدعة. وإذا أطلقنا كلمة وهم على الفن فيجب أن نطلق هذه التسمية على معظم أوجه النشاط والمسرات التي تتمتع بها أوهام الأنا، وفرويد بالطبع لم يرغب بتسميتها بهذا.

ما الفرق إذن بين الحلم والعصاب ، من ناحية ، والفن من ناحية ثانية؟ من الواضح أن هناك عناصر مشتركة بينهما . ولا يمكن لشاعر أو ناقد أن ينكر وجود تفاعل لا شعوري في كل منهما . وهما أيضاً يشتركان بعنصر الخيال ولكن بدرجات مختلفة . إلا أن هناك فرقاً حيوياً بينهما ، وقد رآه تشارلز لام بوضوح في دفاعه عن سلامة النبوغ الحقيقي : « . . . . الشاعر يحلم وهو في حالة يقظة . إن الموضوع لا يملك عليه حواسه بل هو ، على العكس من ذلك ، الذي يسيطر على الموضوع سيطرة تامة» .

وهذا هو الفارق بكامله ، فالشاعر يقبض على زمام خياله بينما يسيطر الخيال على المريض بالعصاب . كما أن هناك فرقاً آخر يبينه لام ، في كلامه عن علاقة الشاعر بالواقع (ويدعوه الطبيعة) يقول :

«إنه مخلص لتلك المرشدة الحاكمة حتى في الحالات التي يبدو فيها خائناً إلى أقصى حدود الخيانة» إذ إن أوهام الفن تنسج كي تكوِّن مع الواقع علاقات متينة وثيقة . ويعرض جاك بارزون المسألة بطريقة جيدة في بحث شيق ودي عن فرويد فيقول «إن مماثلته الجيدة بين الفن والأحلام قد أدت به إلى مماثلة مزيفة بين الفن والنوم» . أما الفارق الدقيق بين العمل الفني والحلم فهو أن العمل الفني يعود بنا إلى الحقيقة الخارجية لأنه يحسب حسابها ، وقد منع فرويد إدراك ذلك افتراضه أن طبيعة الفن وهدفه يميلان نحو اللذة المطلقة .

إن فرويد على علم تام بما يميز الفنان عن العصابي ، فهو يخبرنا بأن الفنان يختلف عن المريض بمعرفته كيف يشق طريقه عائداً من عالم الخيال و«يضع ثانيةً قدمًا راسخة في عالم الواقع» . إلا أن هذا يعني بأن الفنان لا يبحث في الواقع إلا عندما يتوقف عن ممارسة فنه . ومع ذلك فإن فرويد كان يقصد في إحدى المرات التي يتكلم فيها عن الفن في معالجته للواقع ، المكافأة والجزاء الذي يناله الفنان

كما أن فرويد لا ينكر على الفن وظيفته ومنفعته، إن له تأثيراً علاجياً في إزالة التوتر الذهني، وهو يخدم الأهداف الثقافية بقيامه بـ «إشباع الرغبات كتعويض» حتى يرضى الناس عن التضحيات التي أدوها من أجل الثقافة، ويشجع على المشاركة الاجتماعية في تجارب عاطفية عظيمة القيمة، ثم يذكر الناس بمثلهم الثقافية. ولا شك أن هناك من يستطيع إيجاد فوائد أكبر للفن، إلا أن ما ذكر أكثر من كاف، قياساً بما يستطيع «مخدّر» أن يؤديه.

- ٣ -

قلت في بداية مقالتي إن آراء فرويد يمكن أن تخبرنا بشيء عن الفن، إلا أنني حتى هذه اللحظة لم أبين إلا عدم كفاية فكرة فرويد عن الفن. ولكن هل باستطاعتنا الحصول على بعض المعلومات إذا طبقنا الأسلوب التحليلي على أعمال فنية معينة أو على الفنان ذاته؟ إنني لا أظن ذلك. ومن العدل أن نقول إن فرويد نفسه كان شاعراً بحدود التحليل النفسي في الفن ونقائصه. إلا أنه في ممارسته لعمله لا يخضع دائماً لهذه الحدود ولا يقر هذه النقائص.

ومثال ذلك أن فرويد لم يكن راغباً في التعدي على الاستقلال الذاتي الفني. وهو لا يرغب في أن نقرأ رسالته عن ليوناردو ونقول في «المادونا بين الصخور». إنها مثال جيد على اللواط والشبق الذاتي في الرسم بالألوان. وإذا أصر فرويد على القول بأن المحلل النفساني خلال عملية البحث والاستقصاء «لا يستطيع أن يخضع للمؤلف»، فإنه يؤكد مباشرة «أن المؤلف أيضاً لا يستطيع بدوره أن يخضع للمحلل النفساني». وهو يحذر الأخير من أن «يدخل الخشونة إلى كل شيء» باستعماله «تعابير ثقيلة غير مفيدة» ذات طابع سريري في وصفه لجميع الظواهر الإنسانية. وحتى حين يؤكد فرويد أن الشعور بالجمال ينشأ عن الشعور الجنسي فإنه يعترف بأن «ما لدى التحليل النفساني مما يمكن أن يقوله عن الجمال أقل بكثير مما يمكن أن يقوله

عن الأمـور الأخـرى» . وهو يقـر بأنه لا يبـالي نظرياً بشكل الفن بـل يقيـد نفسه بفحواه . كما أنه لا يكترث باللهجة أو الشعور أو الأسلوب أو التغيير الذي يحدثه جزء واحد على الجزء الآخر . وهو يقول إن «الفرد العادي قد يتوقع من التحليل أكثر مما ينبغي . . . إذ لابد من التسليم بأن التحليل لا يلقي ضوءاً على المشكلتين اللتين تهمان الفرد أكثر من غيرهما ، فهو لا يملك أن يوضح طبيعة الموهبة الفنية ، كما أنه لا يستطيع أن يشرح الوسائل التي يعمل الفنان بموجبها - أي الأسلوب الفني» .

إذاً ما الذي يفعله الأسلوب التحليلي؟ إنه يقوم بأمرين : تفسير المعنى الداخلي للعمل الفني ، ثم تفسير مزاج الفنان كرجل . والمثل الشهير على هذا الأسلوب هو المحاولة لحل «مشكلة» هملت كما اقترح فرويد حلها ، وكما نفذ الاقتراح الدكتور أرنست جونز الشهير ، وهو أحد أتباع فرويد الأوائل المتميزين . إن رسالة الدكتور جونز عمل دراسي شاق يدل على مهارة عظيمة . ولا يأخذ البحث على عاتقه توضيح الغموض الذي يكتنف شخصية هملت فحسب ، بل اكتشاف «المفتاح الذي يقودنا إلى تفهم أكثر أعمال شكسبير عمقاً في التفكير » . إن جانباً من الغموض المتعلق بالموضوع الذي نحن بصدده يكمن في السبب الذي دعا هملت إلى عدم الانتقام لمقتل والده من عمه الكريه بعد أن اتخذ قراراً حاسماً بأن يفعل ذلك . إلا أن هناك غموضاً آخر في المسرحية يدعوه فرويد بـ «الغموض المتعلق بتأثير المسرحية على الجمهور وجاذبيتها السحرية التي تجلب كثيراً من الاهتمام إليها» . وبعد أن يستعرض فرويد المحاولات العديدة التي أخفقت في حل اللغز في سحر هذه الرواية ، يتساءل فيما إذا كنا مدفوعين إلى الاستنتاج بأن «جاذبيتها السحرية تعتمد اعتماداً كلياً على أفكارها المحركة للعواطف وعلى لغتها الرائعة» . ولكن فرويد يعود فيقول إنه يعتقد بوجود مصدر للقوة أبعد من ذلك .

إننا نذكر أن فرويد قد أخبرنا أن معنى الحلم هو غايته، وإنه يمكننا بالطريقة نفسها أن نفترض أن معنى الدراما هو الغاية منها أيضاً. والبحث الذي قام به جونز يتعهد باكتشاف ما قصد شكسبير أن يقوله عن هملت. وقد وجد جونز أن شكسبير قد غلف قصده بغموض أشبه بالحلم لأن هذا القصد كان يمس حياته الشخصية إلى حد كبير، والحياة الأخلاقية في هذا العالم أيضاً. أما ما قصد شكسبير قوله فهو إن هملت لم يستطع التنفيذ لأنه عاجز عن ذلك بسبب الإثم الذي كان يشعر به نتيجة تعلقه اللاشعوري بأمه. وأعتقد أنه ليس هناك جدال حول القول بأن هملت كان يعاني من عقدة أوديب. وإذا استطاع التحليل النفسي أن يضيف نقطة هامة في هذا الموضوع فإن ذلك في صالح الرواية [1].

ولذلك ليس من داع لأن نعترض على استنتاج فرويد عندما يأخذ على عاتقه تفسير معنى «الملك لير»، وذلك بتتبعه بطريقة ملتوية الارتباطات الميتولوجية لموضوع الصناديق الثلاثة، ثم علاقة هذه الصناديق مع النورنز (ألهات القدر في الميتولوجية السكاندنافية)، ثم الفنس (ألهات القدر في الميثولوجية اليونانية)، والجريسز (الحسان الثلاث). ثم علاقة هذه الثلاثيات المؤنثة ببنات لير. وتحويل آلهة الموت إلى آلهة للحب، ودمج كل منهما بكورديليا. ثم ينهي فرويد بحثه قائلاً إننا نجد معنى الملك لير في الرفض المفجع لرجل عجوز في «أن ينبذ الحب ويختار الموت، ويحبب إلى نفسه ضرورته». وفي هذا القول شيء جميل موحٍ، إلا أن معنى الملك لير ليس كذلك كما أن الدافع الأوديبي لا يفسر معنى هملت.

---

(١) «إن أ. س. برادلي في بحثه عن هملت (التراجيديا الشكسبيرية) يتحدث بوضوح عن النفور الجنسي الشديد الذي يشعر به هملت، وهذا، في رأي برادلي، يساعد على بيان سبب تردده في هدفه. وقد سبق برادلي في هذا الرأي السيد لونِنج Loning. ومن المعروف، كما أكد دوفر ولسون من وقت قريب، أن والدة هملت بالنسبة للجمهور الإليزابيتي لم تكن فقط عديمة الذوق في إسراعها بالزواج من كلوديوس، كما لابد أن تبدو كذلك في نظر جمهور معاصر، بل كانت أيضاً بمثابة زانية لزواجها أصلاً، ذلك لأن كلوديوس سلفها كان في عداد المحارم بالنسبة إليها».

إن البرهنة على صحة الأدلة، رغم أهميتها، لا تكفي لحل المشكلة. وينبغي أن نعترض على استنتاجات فرويد والدكتور جونز لأن كلاًمنهما لا يملك مفهوماً كاملاً عن المعنى الفني. وليس هناك عمل فني إلا وله أكثر من معنى واحد. وهذا القول صحيح لا لأنه أفضل، إذ يجعل الفن أغنى مما هو، بل لأن التجارب التاريخية والشخصية تبرهن على صحته. فالتغييرات في سياق التاريخ وفي الحالة الشخصية تغير معني الأثر الفني، وتبين لنا أن الوعي الفني لا يعتمد على الحقائق بل على القيم. ولو فرضنا أن المؤلف حدد قصده بدقة، وهذا شيء مستحيل طبعاً، فإن معنى الأثر الفني يتجاوز حدود قصد الفنان ويتعداه إلى تأثير هذا العمل. ولو حدث انفجار بركاني في جزيرة آهلة بالسكان لوصفنا الحدث بأنه «أليم جداً»، إلا أنه إذا كانت الجزيرة غير آهلة بالسكان، أو أنها أخليت بسهولة، فإن المعنى يختلف آنذاك. إن الجمهور باختصار يقرر جزئياً معنى هذا العمل. ولا شك أن فرويد يرى شيئاً من الحق في هذا حين يقول إنه، بالإضافة إلى قصد المؤلف، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الغموض الذي يكتنف تأثير هملت على الجمهور. ولكنه رغم ذلك يواصل حديثه وكأن أثر هملت عبر التاريخ كان واحداً واعتمد كلياً على القوة «السحرية» لعقدة أوديب التي نستجيب لها لا شعورياً وبشكل عنيف. ولكننا نعلم أن رواية هملت كانت خلال فترة من الزمن مهملة نسبياً. وهذا صحيح وفاضح بالنسبة للفرنسيين الذين كانوا دائماً يقابلون «جاذبية هملت السحرية» بعدم مبالاة، بالرغم من أنهم لا يفتقرون إلى مشاعر البنوة اتجاه الآباء.

إن ماذكرته عن نقائص الأسلوب الفرويدي في التفسير لا يحد من عدد الطرق التي نستطيع بواسطتها أن نعالج أثراً فنياً. ويلاحظ بيكون أن التجارب تضع الطبيعة على آلة التعذيب كي تغتصب أسرارها، ولذا فإن النقد يستطيع أن يستخدم مختلف الأدوات كي يوجد معنى للأثر الفني. والفن لا يحدد عناصره، وهي تمتد

إلى الحياة، وكل ما نحصله من معلومات خارجية، كالبحث في السياق التاريخي للعمل مثلاً، «يستثير مشاعرنا نحو هذا العمل»، ويتخذ له مكاناً مشروعاً في إطار هذه المشاعر. وهكذا فإن ما يمكن أن نعرفه عن الفنان ذاته لابد من أن يكون مفيداً وصحيحاً، إلا أن الاكتفاء باستقصاء ما في ذهن الفنان فقط أمر غير عملي مهما كان صحيحاً من وجهة نظرية. وأعني بهذا استكشاف قصده اللاشعوري كما يوجد، مستقلاً عن العمل ذاته. والنقد يدرك أن ذكر الفنان لقصده الواعي، مع إقرارنا بفائدته في بعض الأحيان، لا يستطيع أن يقرر المعنى نهائياً. وكم هو ضئيل ما يمكن أن تعرفه من خلال قصده اللاشعوري مستقلاً عن العمل بكامله. إن ما نحصل عليه لا يتعدى نطاق التأمل الممتع، والقليل القليل منه ما يمكن أن ندعوه مقنعاً أو علمياً. ونحن، كما يقول فرويد، لسنا في وضع يخولنا محاسبة الفنان. وكل ما يجب أن نفعله هو تطبيق أسلوب تحليل الأحلام على رموزه. إلا أن فرويد يضيف قائلاً: إن من يعتقد بإمكانية تفسير الحلم دون مشاركة حرة من الحالم بتفاصيل حلمه الجمة، لا يفهم نظريته على الإطلاق.

لقد تجاهلنا حتى الآن الجانب من المنهج الذي يجد الحل لـ «لغموض» مسرحية كهملت، في مزاج شكسبير نفسه، ويزيل من ثم غموض هذا المزاج على ضوء الحل الذي وجده لغموض المسرحية. ومن الممتع هنا أن نتذكر أن فرويد قد اعتنق عام ١٩٣٥ النظرية القائلة إن من كتب المسرحيات هو ايزل أوكسفورد وليس شكسبير المولود في ستراتفورد، ناقضاً بذلك جزءاً هاماً من البينة التي تعتمد على أن والد شكسبير قد توفي قبل تأليف هملت بقليل، وهذا كاف لهدم برهان الدكتور جونز. إلا أن البينة التي يبني عليها الدكتور جونز استنتاجاته تسقط لأسباب أكثر اتصالاً بالأدب ذاته. وعندما يقودنا الدكتور جونز بتحليله لهملت إلى «أعماق عقل شكسبير»، فإنه يفعل ذلك وهو واثق تمام الثقة بفهمه لهملت وعلاقة هذه المسرحية

بشكسبير . وهو يخبرنا أنها تحفة شكسبير الرئيسية، وأنها تفوق أعماله جميعها بحيث يمكن وضعها على صعيد مستقل كل الاستقلال . وهكذا ، وبعد أن يبني جونز آراءه على أساس حكم أدبي غير مقبول إطلاقاً، يتابع حديثه فيقول إن هملت قد «يعبر أكثر من أي عمل آخر من أعمال شكسبير عن محور فلسفته ووجهة نظره للحياة» . وبذلك نرى أن الدكتور جونز يعتقد بأن «هملت» تحتل مكاناً مستقلاً عن كتب شكسبير الأخرى . وبناء على ذلك، فهو ينبذ جميع الدلائل المتناقضة أو المعقدة أو المحورة بالنسبة للمسرحيات الأخرى، وبناء على هذا الحكم غير المقبول إطلاقاً يقيم الدكتور جونز حجته فيقول :

«إن أي شيء يقدم لنا مفتاح المعنى الباطني للمسرحية كفيلٌ حتماً بإعطائنا مفتاح أعماق عقل شكسبير» .

سآسف إذا فهم من كلامي هذا أن التحليل النفسي لا دخل له بالأدب، فأنا واثق من أن الأمر على العكس من ذلك . إن فكرة الغموض في الأدب مثلاً، ثم تداخل المعنى الظاهر بالمعنى الكامن لا «الخفي» ، قد تقوت بالنظريات الفرويدية، وربما استمدت قوتها الدافعة الأولى منها . وفي السنوات الأخيرة، أخذ بعض المحللين النفسانيين الأكثر تمييزاً يتنازلون عن الادعاءات القديمة لمعلميهم بمعالجة الأدب «علمياً»، وهذا مما يشكرون عليه . وعندما نطلع على دراسة متواضعة قوية كمقالة الدكتور ألكسندر عن مسرحية «هنري الرابع» مثلاً، وهي مقالة لا تدعي أنها توجد حلاً بل تكتفي بإلقاء ضوء على الموضوع، نكون قد عثرنا على شيء جدير بالقراءة . إن الدكتور ألكسندر لا يأخذ على نفسه إلا أن يذكر أننا نشاهد، في تطور الأمير هال، الأنا في صراعها الكلاسيكي للوصول إلى التنظيم العادي . يبدأ هال بالثورة على الأب، ثم يستمر إلى أن ينتصر على الأنا الأعلى (هوتسبر بأفكاره الجامدة عن الشرف والمجد)، ثم يتابع إلى أن ينتصر على الهو (فولستاف بانغماسه

الفوضوي بالملذات)، ثم إلى أن يتقمص شخصية والده (مشهد التتويج) ويتحمل المسؤولية الناضجة. إن تحليلاً من هذا النوع ليس بخطير أو مستثنٍ للمعاني الأخرى، وهو لا يزيد على أن يشير إلى أمور ويشكل أشياء رأيناها كلنا. وهو «يقبل» المسرحية ولا يبحث عن «الدافع الخفي» أو «الأعماق» كما يفعل الدكتور جونز في دراسته لهملت، وهذا مما يدل على وجود حقيقة مرتبطة بالمسرحية ارتباط الحلم بالرغبة التي ولدته، والتي يمكن فصله عنها. وهذه الحقيقة وهذه «الأعماق» هي التي أنتجت المسرحية، حسب رأي الدكتور جونز. إلا أن هملت ليست مجرد نتاج لأفكار شكسبير، إنها أداة لأفكاره. وإذا كان المعنى هو القصد فإن شكسبير لم يقصد الدافع الأوديبي أو أي شيء، أقل من هملت. وإذا كان المعنى هو الأثر، فإن هملت هي التي تؤثر علينا وليس الدافع الأوديبي. إن «كوريولانوس» تبحث أيضاً، وبعنف، في الدافع الأوديبي، إلا أن أثر المسرحية الواحدة يختلف إلى حد كبير عن أثر الثانية.

- ٤ -

وإذا رفضنا فكرة فرويد عن مكانة الفن في الحياة، ثم لم نقبل تطبيقه للأسلوب التحليلي، فما الذي يقدمه فرويد إذاً كي يساعدنا على تفهم الفن أو ممارسته؟ في رأيي أن ما وهبه للفن يفوق أخطاءه، وهو على جانب عظيم من الأهمية. ولا تكمن هذه الأهمية في أقوال معينة عن الفن، بل هي متضمنة في فكرة فرويد الكاملة عن العقل.

إن السيكولوجيا الفرويدية، بين النظم العقلية جميعها، هي الوحيدة التي تعتبر الشعر متأصلاً في تركيب العقل. فالعقل، كما يراه فرويد، يميل ميلاً عظيماً إلى أن يكون عضواً ناظماً للشعر. وهذا القول مبالغ فيه دون ريب، إذ إنه يجعل الشعر معادلاً لنشاط العقل غير الواعي، متناسياً بذلك أن القصد الاجتماعي يتدخل

بين العقل غير الواعي والقصيدة التامة، وكذلك الرقابة الرسمية للعقل الواعي. إلا أن هذا القول له ميزته فهو على الأقل يوازن الاعتقاد الصريح أو المتضمن بأن العكس هو الصحيح، وأن الشعر هو انحراف كريم للعقل عن مجراه السوي.

لم يجعل فرويد من الشعر أمراً طبيعياً فحسب، بل اكتشف مكانه كرائد من الرواد المستوطنين في الدماغ. وهو يراه كمنهج في التفكير. ويحاول مراراً وتكراراً أن يبرهن لنا أن الشعر وسيلة غير فعالة للتفكير، ولا يُعتمد عليها في التغلب على الواقع، إلا أنه هو نفسه يضطر إلى استعمال هذه الوسيلة في إيجاد شكل لعلمه، كما يحدث عندما يتكلم عن طوبوغرافية العقل، ويخبرنا معتذراً (وفي اعتذاره تحدٍ لنا) أن الاستعارات التي يستعملها للتعبير عن العلاقة بين المسافات بعيدة جداً عن الدقة، إذ إن العقل لا يقاس بالمسافات على الإطلاق، غير أنه لا سبيل إلى فهم هذه الفكرة الصعبة إلا عن طريق الاستعارة. وقد تكلم «فيكو» في القرن الثامن عشر عن لغة الاستعارة الصورية في مراحل الثقافة الأولى، وتُرك الأمر لفرويد، كي يكتشف كيف أننا، ونحن في عصر علمي، لا نزال نشعر ونفكر بتراكيب مجازية، وترك له كذلك أن يخلق التحليل النفساني، وهو علم بياني، فيه الاستعارة على أنواعها، والمجاز المرسل ثم الكناية.

لقد بين فرويد أيضاً أنه بإمكان العقل أن يعمل في جزء واحد من أجزائه دون منطق، إلا أن هذا الجزء لا يستطيع أن يعمل دون هدف يوجهه أو تنظيم للقصد يمكن أن نقول إن المنطق نفسه ينبع منه. ذلك أن العقل اللاشعوري يعمل دون حروف العطف النحوية التي هي جوهر المنطق. وهو لا يتعرف على «لأن أو لذلك أو لكن». أما أفكار التشابه والاتفاق والمجتمع مثلاً فتعبر عنها الأحلام بشكل تصويري، وذلك بحصر العناصر في وحدات. والعقل اللاشعوري في صراعه مع العقل الواعي يتحول دائماً من العام إلى الخاص، ويجد التوافه الملموسة أكثر

مجانسة من الأمور المجردة العظيمة. وقد اكتشف فرويد في تركيب العقل تلك الآليات التي يستعملها الفن للتأثير، وتدابير من مثل تكثيف المعنى ثم تغيير مواقع التشديد من لفظ إلى آخر.

إن هذا واضح بما فيه الكفاية. ومع أني أود أن أتسع بالموضوع نظراً لأهميته، وللمساحة التي كرستها للاختلاف مع فرويد، إلا أني لن أزيد على ما ذكرت. ذلك أن هناك عنصرين آخرين في فكر فرويد أود أن أنهي البحث بتقديمهما للقارىء على أنهما في غاية الأهمية بالنسبة لتأثيرهما على الفن.

العنصر الأول هو فكرة عرضها فرويد وهو في منتصف حياته العملية عام ١٩٢٠، في مقال بعنوان «ما وراء مبدأ اللذة». والمقال بحد ذاته محاولة تأملية لحل مشكلة محيرة في التحليل (السريري)، إلا أن أهميتها بالنسبة للأدب أمر لا مفر منه. وقد رأى فرويد نفسه ذلك، إلا أن إدراكه لأهميتها الناقدة لم تكن من الشدة بحيث تجعله يعيد النظر في آرائه القديمة عن الطبيعة ووظيفة الفن. ويمكن وضع هذه الفكرة بمحاذاة نظرية أرسطو عن التطهير لتكملها من جانب، ثم لتحدث فيها بعض التغيير من جانب آخر.

لقد عثر فرويد على بعض الحقائق التي لم تتفق مع نظريته القديمة عن الأحلام، فقد كانت هذه النظرية تحلل الأحلام جميعها حتى المزعج منها، على أنها إشباع لرغبات الحالم، وعلى أنها في خدمة «مبدأ اللذة» كما يدعوه فرويد، وهو مبدأ مناقض لمبدأ الواقع. وقد تكيفت نظرية فرويد عن الفن تبعاً لهذا التفسير للأحلام، إلا أنه أجبر الآن على إعادة النظر في نظريته عن الأحلام. فقد وجد في حالات «عصاب الحرب»، وتطلق عليه عبارة «عصاب الصدمة»، أن المريض يعود في أحلامه- وهو في أشد حالات الألم- إلى الموقف المؤلم ذاته الذي حلت بذور النكبة فيه. وبدا أنه من المستحيل تفسير هذه الأحلام، على افتراض وجود عنصر

اللذة، وقد خلت حتى من التشويه العادي، إذ إن المريض كان يعود إلى ذلك الموقف العنيف الافتتاحي بحرفية مذهلة. ويمكن ملاحظة النموذج ذاته في السلوك النفسي في لعب الأطفال، وهناك بعض الألعاب التي تركز على تمثيل تلك النواحي من حياة الطفل التي هي أكثر الأمور إزعاجاً وتهديداً لسعادته، وأبعد ما تكون عن تحقيق رغباته.

وكي يفسر فرويد مثل هذا النشاط الفكري، كون نظرية خاصة يبدو بوضوح أنه يعلق عليها أهمية كبيرة بالرغم من إنكاره لذلك. فهو يفترض أولاً وجود نوع من التكرار الإجباري في الحياة النفسية يجاوز مبدأ اللذة، ولا يمكن أن يكون هذا التكرار دون معنى، بل يجب أن يكون له قصد. ويعتقد فرويد أن هذا القصد لا يعدو أن يكون التأهب للجزع[1] بمعناه الحرفي الدقيق. وهو يقول إن هذه الأحلام هي محاولات لاسترجاع السيطرة على الدافع بواسطة توقع الجزع، إذ إن اغفاله لهذا التوقع قد تسبب في مرض العصاب. فالحلم هو محاولة لإعادة تشكيل الموقف السيء من أجل التعويض عن الإخفاق الذي مني به الحالم من قبل. ولا يوجد في هذه الأحلام قصد غامض يود الحالم أن يتهرب منه، بل محاولة للتغلب على هذا الموقف وبذل مجهود جديد للسيطرة عليه. وفي لعب الأطفال يبدو أن الطفل يكرر هذه التجارب المؤلمة لأنه يستطيع من خلال نشاطه هذا أن يسود ويسيطر على انطباعه القوي أكثر مما تحقق له من خلال خبرته السلبية الماضية. إن فرويد لا يستطيع في هذه المرحلة أن يمنع نفسه من تذكر الدراما المفجعة، إلا أنه لا يرغب في الاعتقاد بأن هذا الصراع الفكري مع وضع معين هو كامن في جاذبية التراجيديا. وهو، كما نستطيع أن نقول، واقع تحت تأثير النظرية التراجيدية الأرسطوطاليسية التي تؤكد الحصول على لذة معينة من خلال الألم. إلا أن المتعة التي تشتمل عليها التراجيديا هي متعة غامضة. ولا بد من أن نشعر في بعض

(١) الجزع يدل على حالة معينة من توقع الخطر والتأهب له سواء أكان الخطر معروفاً أم غير معروف.

الأحيان بأن «التطهير» هو نتيجة صقل الرعب بلغة جميلة أكثر مما هو نتيجة إفراغه منها. وقد يبرز الرعب أحياناً من خلال اللغة قوياً منعزلاً عن المسرحية كما يفعل وجه أوديب وقد فقد عينيه وسالت منهما الدماء. إن النظرية الأرسطوطاليسية على أي حال لا تنكر وجود وظيفة أخرى للتراجيديا (وللملهاة أيضاً) تتحدث عنها نظرية فرويد عن المرض العصابي، ويمكن أن نطلق عليها اسم «علاج المثل بمثله». أي تكوين مناعة ضد التسمم بتناول جرعات كبيرة منه، حيث تستعمل التراجيديا علاجاً للألم نعود به أنفسنا على ألم أعظم يمكن أن تفرضه علينا هذه الحياة. وفي النظرية التطهيرية كما نفهمها عادة نوع من السلبية لا يكفي للدلالة على ما يمكن أن تمنحه التراجيديا من شعور حي بالسيادة.

وفي هذه المقالة، حيث يعرض فرويد فكرته عن العقل وهو يحتضن ألمه من أجل هدف حيوي، يعبر فرويد أيضاً عن موافقة مشروطة على الفكرة القائلة بأن هناك دافعاً إنسانياً يجعل من الموت الهدف النهائي المرغوب فيه. ويذكرنا فرويد بأن شوبنهور قد بين الفكرة ذاتها من قبل. وهاتان الفكرتان هما خيرة تأملات فرويد عن حياة الإنسان. ونوعيتهما الشعرية المتجهة هي من خصائص نظام فرويد، وأفكاره المتولدة عن هذا النظام.

أعتقد أن نوعية أفكار فرويد تعادل في أهميتها أي شيء آخر قدمه للأدب. وبالرغم من عدم وصول أنظمته العقلية إلى قرار حاسم عن الفن فإن الفنان لا يستطيع أن يتجنب تأثيرها. ويمكن أن نقول إن بعض الأنظمة المتنافسة المختلفة أكثر تشجيعاً للفن من غيرها. ونحن عندما نفكر مثلاً بالتفاؤل الإنساني الذي شمل العالم مدة عشر سنوات، ينبغي أن نرى أنه لم يكن ناقصاً من ناحية سياسية وفلسفية فحسب، بل تضمن نوعاً من الكبت للطاقة الإبداعية أيضاً، وذلك بسبب ضيق نظرته عن مختلف الإمكانات البشرية. إن نظرة فرويد عن الحياة لا تتضمن شيئاً من هذا التحديد. ولا يمكننا أن ننكر طبعاً أن بعض عناصر نظامه تبدو معادية

للآراء المألوفة عن كرامة الإنسان . وككل ناقد عظيم لطبيعة الإنسان، وفرويد هو كذلك، كان يجد في كبرياء الإنسان السبب النهائي لتعاسته، ويلذ له أن يعرف أن أفكاره تتفق مع أفكار كوبرنيكس وداروين في اعتبار الكبرياء أمراً يصعب الاحتفاظ به. ومع هذا فإنني أقول إن الإنسان الفرويدي هو أكثر عزة وأهمية من أي إنسان يصوره نظام حديث آخر . والإنسان كما يتخيله فرويد، وخلافاً لما هو شائع بين الناس، لا يمكن فهمه حسب معادلة بسيطة (كالجنس مثلاً)، بل هو عقدة من الثقافة والبيولوجيا لا يمكن حلها . وهو ليس مجرد مخلوق بسيط، ولذا فهو ليس طيباً ببساطة. وفي نفسه، كما يقول فرويد في موضع آخر ، جحيم ترتفع منه بشكل دائم دوافع فورية تهدد مدنيته. ولديه المقدرة على تخيل أسباب من المتعة والرضى تفوق ما يستطيع تحقيقه بكثير . وهو يدفع الثمن غالياً لكل ما يحصل عليه. والتسوية وقبول الإخفاق هما طريقته المثلى في شق طريقه في هذا العالم. أما أفضل صفاته فهي نتيجة صراع تراجيدي النتائج، ومع ذلك فهو مخلوق محب ودود. وقد انتقد فرويد سيكولوجية أدلر نقداً شديداً لأنها تعزو كل شيء إلى النزعة العدوانية عند الإنسان. وتهمل الحب إهمالاً كلياً.

إننا نشعر دائماً أن فرويد بعيد عن السخرية في أفكاره. وما يتمناه للإنسان هو أن يحافظ على إنسانيته فقط، وكرس علمه لهذا الهدف. ولا يمكن أن يستجيب الفنان إلى نظرة إلى الحياة تضمن له ما يضمنه له مذهب فرويد، ويمكن البرهنة على صحة هذا القول بالرجوع إلى الروايات العديدة المعتمدة على اقتباسات من فرويد . كما أن الصفات الشعرية لمبادىء فرويد الخاصة، والتي هي في خط الواقعية التراجيدية الكلاسيكية، تدل على أن نظرته إلى الحياة لاتضيق على الفنان رقعة العالم البشري ولا تبسطها بل هي على العكس، تعقد هذه الرقعة وتفتح له آفاقًا جديدة.

* * *

ستيفن سبندر
كيف ننظم قصيدة

اعتذار:

ليس لي عذر في بحث طريقتي الخاصة في نظم الشعر إلا إذا استطعت أن أربطها بنظرة أوسع إلى المشاكل التي يحاول الشعراء حلها عندما يجلسون إلى مقاعدهم أو مكاتبهم كي يكتبوا، أو يمشون جيئة وذهاباً وهم ينظمون قصائدهم في رؤوسهم، إلا أن الخطر يكمن في ظهوري بمظهر الشخص الذي يحاول أن يعرض خبراته وكأنها قانون عام، بينما يختلف أسلوب كل شاعر وخبرته الشعرية عن الآخر. كما أن شعري يمكن ألا يكون في المستوى الذي يبيح لي أن أعتبره مستنداً.

إن نظم الشعر يستلزم اهتماماً خاصاً من الشاعر، ويتطلب منه بعض المزايا المتعلقة بالأذن والنظر والتخيل والذاكرة وغيرها. ينبغي أن يكون في استطاعة الشاعر التفكير بشكل صوري، ثم السيطرة على لغته سيطرة أشبه بتلك التي يتمتع بها الفنان على لوحة ألوانه، حتى ولو كانت لغته محدودة جداً. وهذا كله يعني أن الشاعر في المجتمع العادي يجب أن يكيف نفسه بشكل يختلف بدرجة وعيه له حسب مقتضيات مهنته. وهكذا فإن شذوذ بعض الشعراء، وشرط الالهام الذي يتكلمون عنه، هو أشبه بالجنون. وإذا قدمنا مثالاً واحداً لشاعر ما فإن هذا المثال هو تكييف شخصية الشاعر مع متطلبات الشعر، وإذا شرحنا هذا المثال بوضوح فإنه يساعدنا على تفهم الشعراء الآخرين، وكذلك على تفهم الشعر.

إننا نفتقر اليوم بشكل عام إلى نظرة متكاملة للشعر، وليس لدينا إلا وجهات نظر واحدة عن بعض مناحيه التي أعلن بعضهم أنها الأهداف الوحيدة التي يجب أن يسعى الشعراء من أجلها. وحركات كحركة الشعر المرسل والحركة التصويرية والسريالية والتعبيرية والشخصية.. الخ تجعل الناس يفكرون أن الشعر هو مجرد عدم اتباع القافية أو الوزن، أو هو تداع للخواطر حر، أو تفكير بصور، أو نوع من جنون الاستقبال (السريالية) التي تماثل شيوعية غرف الاستقبال! لدي الآن سلسلة من الأفكار على الشكل التالي: «الليل - الظلام - النجوم - الاتساع غير المحدود - أزرق - شهواني - متمسك ب - عواميد - سحب - قمر - منجل - حصاد - نار، معسكر واسع - جهنم..» فهل هذا شعر؟ إن مثل هذه السلاسل من الكلمات البسيطة تسجل على ظهور الأغلفة وترسل في البريد إلى رؤساء التحرير أو إلى الشعراء من قبل جيش غفير من الهواة الذين يظنون أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا كان غير منطقي. ولذا فإني آمل أن يكون بحثي عن الطريقة التي يعمل بها الشعراء شاملاً لنظرية أوسع وأكمل عن الشعراء بشكل عام.

التركيز:

التركيز هو أساس المشكلة في الكتابة المبدعة، وما يقال عن شذوذ الشعراء يرجع عادة إلى بعض العادات أو الطقوس التي ينمونها من أجل التركيز. ويختلف التركيز من أجل كتابة الشعر بالطبع عن التركيز اللازم لجمع عدد من الأرقام، إذ هو عبارة عن حصر الانتباه بطريقة معينة تجعل الشاعر مطلعاً على كافة التصورات والمفاهيم التي تتضمنها فكرته. فهو كالنبات لا يركز على النمو الآلي في اتجاه واحد فحسب، بل في عدة اتجاهات فيمتد في آن واحد نحو الدفء والضوء بأوراقه، ونحو الماء بجذوره.

كان شيلر يحب، وهو ينظم الشعر، أن يشم رائحة تفاح فاسد مخبأ تحت غطاء درج مكتبه، كما أن والتر دي لامير أخبرني أنه يحب التدخين أثناء

الكتابة، وأودن يشرب أقداح شاي لا حصر لها. أما أنا فأتعاطى القهوة بجانب التدخين المفرط، هذا مع العلم بأني لا أكاد أدخن في حالات أخرى. وألاحظ أنه كلما ازداد تركيزي فقدت الشعور بطعم السيجارة في فمي. ولذا تشتد رغبتي في تدخين سيجارتين أو ثلاث سيجارات معاً حتى يتخلل الإحساس الخارجي جدار التركيز الذي شيدته حول نفسي.

أرجو ألا يتبادر إلى أذهانكم أن التفاح الفاسد أو السجائر أو الشاي لها دخل بنوعية عمل شيلر أو دي لامير أو أودن، فهي جزء من التركيز أكثر مما هي سبب في ذلك. وقد أخبرني دي لامير مرة بأن رغبته في التدخين لا تصدر عن حاجة إلى منبه، بل إلى تصريف تشتت انتباهه في مجرى واحد دائم. فالتصفير في الشارع أو دقات الساعة هي أمور مشتتة للأفكار، كما أن الجسم يميل ميلاً خفيفاً نحو تعطيل انتباه الدماغ بتوفيره مصدراً للتشتيت، فإذا أمكن توجيه هذه الحاجة إلى التشتيت في مجرى واحد كرائحة التفاح الفاسد أو مذاق التبغ أو الشاي، أمكن أن تصبح بقية المشتتات الأخرى عند ذلك عديمة التأثير.

وثمة تفسير آخر ممكن هو أن المجهود المركز لنظم الشعر هو نشاط روحي يجعل الإنسان في تلك اللحظة ينسى تماماً أن له جسداً. إن فقدان التوازن بين الروح والجسد يجعل الإنسان محتاجاً إلى لون من ألوان الاحساس بالعالم المادي يرسو عليه. وهكذا فهو يلتمس رائحة أو مذاقاً أو حتى في بعض الأحيان نشاطاً جنسياً. والشعراء يتكلمون عن حاجاتهم الملحة لكتابة الشعر أكثر مما يتكلمون عن محبتهم لهذا العمل. إنه إجهاد روحي، وهو إجهاد للعقل كي يصل إلى ذرىً تحيط بها مهاوٍ سحيقة. ولا يمكن أن تكون هذه التجربة بكاملها سعيدة. والمكافأة الوحيدة التي يرغب الشاعر فيها محرمة عليه، ذلك أنه، مهما كان واثقاً من نفسه، فهو لا يثق أبداً ثقة كاملة بصحة توجيهه لطاقته أو بأنه ينظم شعراً عظيماً. وفي اللحظة التي يبلغ فيها الفن ذروته فإنه يتجاوز أسلوب التعبير من كلمات أو ألوان أو

موسيقى، ويدرك الفنان حينذاك أن وسائله غير كافية للتعبير عن روح العمل الذي يود أن يقوم به.

إن طريقة التركيز تختلف من شاعر إلى آخر. وأنا شخصياً أميز بين نوعين من التركيز تمييزاً واضحاً، النوع الأول: فوري كامل. والثاني: بطيء لا يكتمل إلا على مراحل. إن بعض الشعراء ينظمون قصائدهم بسرعة بحيث لا تحتاج إلى مراجعة بعد انتهائها، وبعضهم الآخر ينظمون قصائدهم على مراحل متحسسين طريقهم من مسودة إلى أخرى حتى يصلوا نهائياً، وبعد مراجعات عديدة، إلى نتيجة بعيدة جداً عن المسودات الأولى.

ويمكن توضيح هاتين العمليتين المختلفتين بمثالين نستقيهما من الموسيقى وهما: موزارت وبيتهوفن. وغالباً ما كان موزارت أثناء قيامه برحلة من الرحلات أو بحثه بمشاكل عاجلة يفكر بسمفونيات ومقامات وبعض مشاهد من الأوبرا، وكان بعد ذلك ينقل أفكاره في شكلها التام هذا إلى الورق. أما بيتهوفن فكان يكتب نبذاً من مواضيعه في دفتر ملاحظاته الذي كان يحتفظ به قريباً منه، ثم يعيد كتابة هذه المذكرات ويطورها على مدى السنين. وغالباً ما تكون أفكاره الأولى فجّة إلى درجة تجعل رجال العلم والأدب يعجبون كيف استطاع أن يطورها إلى هذه النتائج الرائعة.

وهكذا فالنبوغ يعمل بطرق عديدة كي يصل إلى أهدافه. ولكن، وبالرغم من أن نوع النبوغ الذي يمثله موزارت هو الأسطع والأشد بريقاً، فإننا نحكم على النبوغ خلافاً لحكمنا على المهارة من خلال عظمة النتائج وليس من خلال براعة الإنجاز، إذ إن النتيجة يجب أن تكون هي التطور الأكمل لشكل جمالي ناشيء عن لحظة استبصار مبدعة، ولا يهمنا إذا كرس النبوغ حياة بأكملها لتحقيق نتيجة صغيرة إذا كانت هذه النتيجة خالدة. والفارق بين هذين النوعين من النبوغ هو أن النوع الموزارتي يستطيع أن يغوص إلى أعمق أعماق تجربته بجهد آني هائل، أما الثاني

(أي نبوغ بيتهوفن) فهو يحفر في شعوره منحدراً من طبقة إلى طبقة. وما يهم في كلا الحالتين هو الرؤيا التي ترى وتتابع وتحقق الغاية، وبمعنى آخر، ما يهمنا هو الهدف الفني.

قد يهب الله الشاعر عقلاً واضحاً قوياً وقد يكون بطيئاً قليل الخبرة، وهذا لا يهم على الاطلاق. أما ما يهمنا فهو نزاهة القصد، والقدرة على الاحتفاظ به دون استرخاء، وأنا شخصياً لا أستطيع التركيز الفوري على الشعر. إن عقلي ليس واضحاً، وإرادتي ضعيفة، وعلتي هي زيادة فائقة في الأفكار، وشعور ضعيف بالشكل. وكلما بدأت في نظم قصيدة، أفكر على الأقل بعشر قصائد أخرى لا أكتبها على الإطلاق. وعندما أنتهي من كتابة قصيدة، أكون قد كتبت سبع قصائد أو ثماني لا أنجزها.

لذلك فالمنهج الذي أتبعه هو أن أكتب ما أمكن من الأفكار دون اهتمام بالشكل في دفتر ملاحظات (وعندي عشرون منها على الأقل موضوعة على رف قرب المكتب كتبتها في خلال خمس عشرة سنة ونيف) ثم أستفيد من بعض هذه المسودات وأنبذ بعضها الآخر.

أما أفضل طريقة أشرح فيها كيفية تطويري للأفكار الخام التي أستخدمها فهي ضربي هذا المثل: لدي دفتر ملاحظات يرجع إلى عام ١٩٤٤ ويحوي مائة صفحة مكتوبة نتج عنها ست قصائد. وقد كنت أرقم كل فكرة بمجرد أن تخطر على بالي، وكانت هذه الأفكار في بعض الأحيان لا تتجاوز البيت الواحد. إن رقم ٣ مثلاً (الذي بقي على حاله ولم يوسع) هو بيت واحد:

«لغة من الأزهار ولب الثمار».

وسأعود إلى هذا البيت بعد قليل عندما أتكلم عن الإلهام. أما الآن فسأنتقل إلى الرقم الثالث عشر لأنه فكرة تطورت إلى النهاية. تبتدئ المسودة الأولى بالشكل التالي:

في بعض الأيام يستلقي البحر
كالقيثار
ويمتد منبسطاً تحت الشاطئ الصخري والأمواج
كالأوتار تحترق في وهج الشمس النحاسية.

وبين الفراغات تسكن كل صورة
للسماء والسياج والحقل والقارب
أشبه بوجه ضخم للأصيل

وعندما تخف وطأة الحر، ينفث الأصيل
تنهيدة من الأرض
تحرك الأوتار كيد ملساء
يهتز بين فراغاتها
تغريد عصفور، ونباح كلب، وصيحة رجل
و رنة مرح من الأرض والسماء
مع موسيقى الأصيل بأكملها

من الواضح أن هذه الأبيات هي محاولات لوضع فكرة توجد واضحة في أحد مستويات العقل، حيث لا تزال تتملص من أي محاولة لشرحها. والقصيدة، في هذه المرحلة، أشبه بوجه يستطيع الإنسان أن يراه واضحاً في ذاكرته، إلا أنه عندما يتفحصه عقلياً، أو يفكر بتقاطيعه كل منها على حدة، يأخذ هذا الوجه بالامحاء تدريجياً.

إن فكرة هذه القصيدة تدور حول منظر للبحر . والشاعر يعتقد أن هذا المنظر سيكون ذا دلالة لو استطاع هو أن يعرضه بشكل واضح . والمنظرهو منظر البحر الذي يمتد تحت الشاطئ الصخري، وفوق هذا الشاطئ توجد حقول وسياجات وبيوت، والخيول تجر العربات في الدروب، والكلاب تنبح، والأجراس تقرع من بعيد. ويبدو الشاطئ وكأنه محمل بالسياجات والأزهار والخيول والرجال تعلو كلها فوق البحر، في يوم من أيام الصيف الحلوة حين كان المحيط يبدو وكأنه يعكس صور الشاطئ، ويمتصها امتصاصاً. كانت أمواج البحر المتلألئة الصغيرة تحت الشاطئ آنذاك أشبه بأوتار قيثار تلفظ شعاع الشمس، كما يرقد بين ثناياها انعكاس الشاطئ وتطفو الفراشات على صفحة الأمواج ظانة إياها حقولاً من الأراضي البيضاء، باحثة عن الأزهار. وفي يوم كهذا كانت الأرض تبدو وهي منعكسة على صفحة المياه وكأنها تدخل في البحر ثم تضطجع تحته وتمتد أشبه بقارة الأطلانطيد، كما تصبح أوتار القيثار شبيهة بموسيقا مرئية تصل بين المنظر البري والبحري.

وإذا تطلعنا إلى هذا المنظر بطريقة أخرى فإننا نجد له قيمة رمزية. فالبحر يمثل الموت والخلود، أما اليابسة فتمثل حياة الصيف القصيرة وحياة جيل بشري واحد، يعبر إلى بحر الخلود.

ومع هذا دعني أقُل فوراً إن الشاعر يريد أن يتجنب بيان هذه الناحية من رؤياه تماماً ولا يظهر اهتمامه الشديد بها بالرغم من أنه قد يكون واعياً لها. إن عمله هو أن يعيد خلق رؤياه ثم يدع لهذه الرؤية مهمة الكلام عن مغزاها. لذلك يجب على الشاعر أن يميز في عقله بوضوح بين ما يجب أن يقال بتحديد وما يجب ألا يقال. والمعنى الباطن المستتر يكشف عن نفسه من خلال موسيقى القصيدة وتكاملها. والشاعر يعي ذلك بمعرفته ما هو ضروري من لحن خاص أو لهجة في الصوت.

وفي النسخ العشرين التالية من القصيدة تحسست طريقي نحو توضيح الصورة المرئية ثم الموسيقى والشعور الباطني، وفي النسخة الأولى التي استشهدت بها أعلاه توجد العبارة التالية في البيتين الثاني والثالث:

«والأمواج كالأوتار تحترق في وهج الشمس النحاسية». هذه العبارة تدمج صورة البحر بفكرة الموسيقى، ولذا فهي عبارة أساسية لأن موضوع القصيدة هو امتزاج البر بالبحر. وفيما يلي عدة نسخ للبيت وربع البيت الذي ذكرته حسب الترتيب الذي كتبت فيه.

(ب) والأمواج أوتار
تحترق في أغنية النيران الغامضة.

(ج) ويحترق النهار في الأوتار المرتجفة
وفي العيون تتلألأ موسيقا ذهبية عظيمة

(د) ويتأجج النهار على أوتاره المرتجفة
مغنياً للعيون أغنية ذهبية متلألئة.

(هـ) ويتأجج النهار على أوتاره المرتجفة
كأمواج ذهبية موسيقية تتلألأ في العيون.

(و) والأصيل يحرق على أوتاره
أبياتاً من الموسيقا تخلب الأبصار

(ز) ويطلي الأصيل أوتاره الرنانة بالذهب
فتغدو للأبصار موسيقا صامتة مشهودة.

وفي النسخة النهائية يظهر هذان البيتان كما يلي في المقطوعة التالية:
(ح) «وفي بعض الأيام يستلقي البحر السعيد

تحت اليابسة، كقيثار غير ملموس
ويطلي الأصيل بالذهب الأوتار الصامتة
فتبدو للأبصار موسيقا لاهبة».

«وفي الدروب بين الأوتار النارية
ينعكس الشاطئ محملاً بالأزهار والخيول والمسلات،
وتتجول رسومه في المياه أعلى من الرمال المخططة».

الإلهام:

إن العمل الشاق الظاهر في هذه الأمثلة التي هي جزء من العمل المبذول في القصيدة بأكملها، يمكن أن يثير حيرة القارئ تجاه وجود الإلهام أو عدمه، أو فيما إذا كان لم يتوفر منه نصيب لستيفن سبندر فحسب. والجواب على ذلك هو أن كل شيء في الشعر، فيما عدا الإلهام يعتبر عملاً سواء أأدَّينا هذا العمل في عملية واحدة سريعة كما كان موزارت يكتب موسيقاه، أم أننا حققناه في عملية تطور بطيئة من مرحلة إلى أخرى. وهنا يجب أن أحدد معنى كلمة «العمل» كما فعلت بالنسبة لكلمة «التركيز»، فالعمل في بيت من الشعر يمكن أن يتخذ الشكل التالي: أن نضعه جانباً بضعة أيام، أو أسابيع، ثم نتناوله ثانية فنجد البيت وكأنه قد أعاد كتابة نفسه خلال هذه الفترة الزمنية.

الإلهام بداية القصيدة، وهدفها النهائي أيضاً. إنه الفكرة الأولى التي تهبط على عقل الشاعر، والفكرة النهائية التي ينجزها أخيراً على شكل ألفاظ. وبين البداية هذه وقصب السبق هذا يوجد السباق الشاق والكد والعرق.

يتحدث بول فاليري عن «البيت الموهوب» في القصيدة، فيرى أن اللّه أو الطبيعة يمنحان الشاعر بيتاً من الشعر، أما بقية القصيدة فعليه هو أن يكتشفها لنفسه.

إن تجربتي الشخصية بالنسبة للإلهام تنعكس في بيت شعر أو عبارة أو كلمة أو شيء غامض، كسحابة مظلمة لفكرة أشعر بضرورة تكثيفها في رذاذ من الكلمات. ولا تكمن غرابة الكلمة الرئيسية أو البيت الرئيسي في لفتهما للانتباه ككلمة «متفاخر» مثلاً بل في أنهما تردان بشكل حيوي، رجولي، أصلي، وكأنهما محور قول يتطلب بداية ونهاية، وله دافع في اتجاه معين. ومثال ذلك ما يلي:

«لغة من الأزهار ولب الثمار». ومع أن هذه العبارة ليست مرضية في حد ذاتها إلا أنها تذكرني بسلسلة كاملة من التجارب، وبفكرة لقصيدة أنوي كتابتها يوماً ما. كنت واقفاً في ممر قطار وهو يقطع المنطقة السوداء، ورأيت منظراً من الحفر ورؤوس المقالع والجبال الاصطناعية والندوب الصفر المسننة في التربة. كل شيء قد تغير، وكأن حيواناً هائلاً أو مارداً قد بذل الجهد في تمزيق الأرض باحثاً عن فريسة أو كنز. والعجيب أن رجلاً غريباً كان يقف بجانبي في الممر قد أرجع صدى ما تردد في أفكاري الباطنية إذ قال «كل ما هنالك قد صنعته يد الإنسان»، وفي هذه اللحظة ذاتها برق في عقلي هذا البيت:

«لغة من الأزهار ولب الثمار»

أما تسلسل أفكاري فكان على الطريقة التالية: إن المناظر الصناعية التي تبدو الآن كعمل روتيني من عند الله، والتي تستعبد المستخدمين والعمال فيخدمونها ويكسبون منها، ما هي إلا تعبير عن مشيئة الإنسان، وهو الذي أرادها كذلك. فرؤوس المقالع وأوساخ الكسور والاهمال الشنيع لكل شيء ما عدا الجري وراء المال، كل ذلك رمز لعقل الإنسان الحديث. وبتعبير آخر، فإن العالم الذي نخلقه عالم المستنقعات والبرقيات والصحف هو لغة من اللغات تنطق بها رغباتنا الداخلية وأفكارنا، وبالرغم من ذلك فهي لغة قد خرجت عن نطاق سيطرتنا. إنها لغة مشوشة وتمتمة صادرة عن شيخوخة لا مسؤولة. وقد أزعجتني هذه الأفكار إلى

حد كبير، وبدأت أفكر في أنه لو كانت هذه الظواهر التي خلقتها الإنسانية شبيهة حقاً بالألفاظ اللغوية، فما نوع اللغة التي نسعى من أجلها حقاً؟

كل هذا التسلسل الفكري ومض في عقلي مع الجواب الذي ورد قبل السؤال: «لغة من الأزهار ولب الثمار».

آمل أن يأخذ القارئ من هذا المثال فكرة عما أعنيه بالإلهام، فالبيت هذا، ولن أعيده مرة ثانية، هو طريقة في التفكير التصويري. وإذا كان هذا البيت يضم بعض الأفكار التي ذكرتها أعلاه، فيجب أن توضح هذه الأفكار في أبيات أخرى، وهنا يبرز التحدي المخيف للشعر، هل باستطاعتي أن أفكر بسلسلة منطقية من الصور؟ ما أسهل أن أشرح القصيدة التي أود كتابتها ولكن ما أصعب أن أكتبها حقاً! فكتابتها تعني أن أعيش في تجربة تصويرية لكل هذه الأفكار التي لا تزال محض مجردات. وهذا الجهد اللازم للتجربة التخيلية يتطلب حياة كاملة من الجلد والمراقبة.

وفيما يلي أيضاً مثال على الشكل الغائم لفكرة نشأت عن كلمة «نتقاطع»، التي هي مفتاح قصيدة توجد في عقلي دون شكل. منذ فترة قصيرة رزقت زوجتي بمولود ذكر، وفي اليوم الأول الذي زرتها فيه بعد مولد الصبي ذهبت إلى المستشفى راكباً الباص وبدت الشوارع التي مررت بها، وأنا في الطابق الثاني من الباص، نظيفة جداً. وطرأت الفكرة على بالي أن كل شيء معد جاهز لطفلي، لقد كدت الأجيال الماضية حتى يرث كل طفل من هذا الجيل المدن والشوارع والتنظيم وأدق الآلات اللازمة للحياة. لقد وفر كل شيء له أناس ماتوا قبل مولد طفلي بزمن طويل، وطبيعي أن تتلون هذه الصور بأفكار محزنة. إذ إنني تأملت كيف ورث طفلي اليوم أيضاً مساوئ تنظيمية هائلة وأخطاء بشرية كبيرة. ثم فكرت بالطفل كنقطة ارتكاز للوجود والحاضر واللحظة المتجسدة، حيث يتقاطع عنده الماضي بأكمله والمستقبل بكل احتمالاته. وكلمة «يتقاطع» هذه أوحت لي بطريقة ما بموقف

طفل ولد في هذا العالم، وكذلك بشكل القصيدة المعبرة عن واقعه هذا. وعندما تظهر كلمة «يتقاطع» في القصيدة، فإن فكرة الماضي يجب أن تتخلى عن مكانها لفكرة المستقبل كما يجب أن تبدو نقطة التقاطع هذه التي يلتقي فيها الحاضر والمستقبل، وكأنها سر وجود الفرد الإنساني. ومرة ثانية يبدأ ذلك السر الصامت الذي يقبع وراء القصيدة بالتوهج. وتلك الأهمية الأخلاقية لمعان أخرى لكلمة يتقاطع «cross» أي «الصلب» تتألق بفضيلتها التي يجب ألا نصرح بها أبداً، مع أنها يجب أن تضيء كل صورة من صور هذه القصيدة.

ربما يكون هذا الحديث السردي عن الإلهام ضعيفاً إذا قيس بما يمكن أن يقوله الشعراء الآخرون. فأنا أكتب من وحي تجربتي الخاصة، ويبدو إلهامي الخاص كأضعف وميض استبصار في طبيعة الحقيقة إذا ما قورن باستبصار شعراء آخرين يخطرون على بالي الآن. على أنه مهما كانت تجربتي ضئيلة في هذا المضمار فقد يكون وصفي لها أقرب بكثير إلى التجربة الشعرية الحقيقية من الطريقة التي يصف بها ألدوس هكسلي الطريقة التي ينظم بها شاعر قصيدة في روايته «الزمن يجب أن يتوقف». ومن الصعب أن نتصور شيئاً أكثر تكلفاً وأبعد عن الشاعرية من حديث السيد هكسلي، عن ذلك الأمر.

الذاكرة:

إذا كان فن التركيز بطريقة خاصة هو النظام الضروري للشعر كي يظهر للوجود فالذاكرة، إذا مارسها الشاعر بطريقة معينة، هي الموهبة الطبيعية للنبوغ الشعري، إذ إن الشاعر فوق كل شيء شخص لا ينسى أبداً بعض الانطباعات الحسية التي خبرها، والتي يمكن أن يعيشها مراراً وتكراراً وهي محتفظة بنضرتها الأصلية.

إن الشعراء جميعاً يمتلكون ذاكرة ذات حساسية نامية جداً، وهم عادة يعون تجارب حدثت لهم منذ وقت مبكر، تجارب تحافظ على أهميتها طوال حياتهم. إن

لقاء دانتي مع بياتريس عندما كان الشاعر في التاسعة من عمره هي التجربة التي أصبحت في عقل دانتي رمزاً تبلورت حوله الكوميديا الإلهية، كما إن تجربة الطبيعة التي تشكل موضوع شعر ورد سورث كانت امتداداً لرؤيا كائنات طبيعية أحاطت بطفولته، وقراره العيش في مقاطعة البحيرات عندما تتقدم به السن كان رجوعاً إلى مشهد ذكريات طفولته الذي تشكلت فيه أهم تجارب شعره. وهناك أدلة على أهمية هذا النوع من الذاكرة في كل الفنون المبدعة. وكذلك تصدق هذه الحجة على النثر المبدع أيضاً، فقد أخبرني السير أوزبرت سيتويل أن كتابه «قبل تفجير القنابل»، الذي يحتوي على سرد مهذب ساخر يتناول الحياة الاجتماعية في سكاربرة قبل الحرب الأخيرة وأثناءها، قد اعتمد على ملاحظاته عن الحياة في هذا المصيف قبل أن يصل إلى الثانية عشرة من عمره.

وهكذا، فليس من العجيب أن أنسى أرقام الهواتف والعناوين والوجوه وأين أضع بريد الصباح، ثم أذكر تماماً مشاعري بالنسبة لتجارب معينة تبلورت حول بعض الصلات والروابط الخاصة. ويمكنني توضيح ذلك بالإشارة إلى طبيعة هذه الروابط المسيطرة التي ما إن تثار فجأة حتى تعود بي عودة تامة إلى الماضي، وخصوصاً إلى طفولتي، فأفقد حين ذاك كل شعور بالمكان أو الزمان الحاضر. ولكن أفضل البراهين على قوة الذاكرة هذه موجودة في أبيات منفردة موزعة في دفاتر ملاحظات كتبت منذ خمس عشرة سنة. إن بعض أجزاء هذه القصائد الناقصة كاف لأن يدخلني فوراً في التجارب التي اشتقّت منها هذه الأجزاء والظروف التي كتبت فيها ثم المشاعر غير المدونة في القصيدة؛ المشاعر التي أضيفت عليها دون أن تسجل في كلمات:

«... معرفة شمس ساطعة
تجري في سمائه الكبيرة فوق
الهضاب وخلال الأشجار، وتقذف
بابتسامته على الأرض الخضراء».

هذه فكرة ناقصة كتبت منذ خمس عشرة سنة. وإني أذكر بدقة شرفة منزل مواجه للطريق، وفي الجانب الاخر أشجار صنوبر يمتد وراءها البحر. كانت الشمس ترتفع كل صباح فوق أفق البحر أولاً، ثم تصعد إلى قمم الأشجار وتضيء نافذتي. إن هذه الذكرى ترتبط مع الشمس التي تشرق من خلال نافذتي في لندن الآن في الربيع وفي أوائل الصيف. وهكذا فالذكرى ليست مجرد ذكرى، إنها أشبه بآلة ذات شعب يتجمع عليها تقويم كامل من التجارب المتشابهة التي تحدث على مر السنين. وعندما تتضح الذكرى في أذهاننا تكف عن كونها مجرد ذكرى وتصبح موجودة دائماً وأبداً، إذ إننا كلما جربنا شيئاً يذكرنا بها تفرض التجربة الأصلية الواضحة الصافية جمالها النموذجي على التجارب الجديدة. وهكذا فهي ليست مجرد ذكرى بل تجربة نعيشها مرات ومرات. وما إن أقلب صفحات دفتر الملاحظات القديم حتى تلمح عيني بعض الأبيات في قصيدة طويلة ذات خطة مرسومة، وسرعان ما تعيد هذه القصيدة تشكيل نفسها في صورة موجزة لوجه امرأة:

«وعيناها سمك متلألئ
اصطادته شبكة وجهها القلق،
شعرها ثائر أشقر، يحيي وجنتيها
كوهج غريب لشمس جنوبية
هناك جنون في دلالها لأطفالها
وأحياناً وربما مرة خلال سنين عديدة
تنحني أصابعها المتنقلة كي تنظم بعض الأزهار.
ثم تتوقف عندئذ حياتها كلها في سكون يديها
وتبكي».

ربما يصح أن نقول أن الذاكرة هي عنوان الكفاءة الشعرية، إذ إن الخيال بحد ذاته هو تمرين تمارسه الذاكرة. ولا شيء نتخيله إلا ونعرفه. وقدرتنا على التصور هي قدرتنا على تذكر ما جربناه سابقاً ثم تطبيقه على موقف مختلف. وهكذا، فأعظم الشعراء هم الذين يتمتعون بذاكرة عظيمة لا تشمل أقوى تجاربهم فحسب بل تضم أيضاً أدق ملاحظاتهم للناس والأمور التي هي خارج ذاتهم (إن نقطة الضعف في الذاكرة هي ذاتيتها، والطبيعة النرجسية لمعظم الشعر هي نتيجة لنقطة الضعف هذه).

وهنا بإمكاني أن أكتشف أضعف صفاتي الشعرية: إن ذاكرتي ناقصة معجبة بذاتها، وتعوزني الثقة في استعمالها لخلق مواقف خارجة عن نفسي مع أنني أعتقد نظرياً بأنه لا يكاد يوجد موقف واحد في هذه الحياة إلا ويستطيع الشاعر أن يتصوره، لأن معظم الشعراء في الواقع قد جربوا معظم المواقف في هذه الحياة. ولا أقصد بذلك أن الشاعر الذي يكتب عن رحلة قطبية يكون قد زار القطب الشمالي فعلاً، بل إنني أعني أنه قد جرب البرد والجوع.. الخ فأصبح بإمكانه بواسطة تذكر تجاربه الخاصة التي شعر بها سابقاً أن يعرف ما تنطوي عليه تجربة اكتشاف القطب الشمالي. وهنا موضع إخفاقي بالذات إذ إنني لا أستطيع أن أكتب عن الذهاب إلى القطب الشمالي.

الإيمان:

من الواضح أن إيمان الشعراء بفنهم، ذلك الإيمان الروحاني الشديد يقوي من معنوياتهم. وهناك أدلة عديدة في حياة الشعراء تؤيد ذلك، فقصائد شكسبير مثلاً، مليئة بتعابير تدل على إيمانه بخلود أبياته الشعرية.

هذا وإنني أستطيع أن أوضح طبيعة هذا الإيمان بوحي من تجاربي الشخصية. لقد ذهبنا عندما كنت في التاسعة من عمري إلى مقاطعة البحيرات، وهناك قرأ لي والدي بعض قصائد ورد سورث، وحينذاك بدأ شعوري بقداسة نظم الشعر

وما زلت منذ تلك الفترة أشعر أن مهنة الشاعر مقدسة كمهنة القديس. وكذلك فقد رغبت منذ كنت في التاسعة في أن أشغل عدة وظائف، منها مثلاً وظيفة رئيس وزراء (وكنت آنذاك في الثانية عشرة من عمري). إن حياة القوة وحياة العمل تجتذبانني كغيري من الشعراء، إلا أن كليهما بالرغم من ذلك منفر لي. فالقوة تعني أن يلفت الإنسان انتباه المؤرخين بقيامه بأعمال وإشغاله وظائف مهمة في حد ذاتها، بحيث لا تكمن القوة الحقيقية في روح ما ندعوه بالإنسان القوي البارز، بل في المركز الذي يشغله والأعمال التي يقوم بها، وكذلك، بالرغم من ظهور حياة «العمل» بمظهر إيجابي، إلا أنها في الواقع تعتمد على الاختيار وتكاد تكون سلبية أيضاً. فرجل الأعمال يقوم بعمل أو أعمال متعددة لأنه لا يقوم بعمل آخر، والرجال الذين يقومون بأعمال رائعة يخفقون عادة إخفاقاً ذريعاً في أداء الأعمال العادية التي تملأ حياة الإنسان العادي جداً. وهذه الأعمال العادية يمكن أن تكون أكثر بطولة وروعة لو لم يقم بها معظم الناس. وهكذا وبشكل عملي تبدو لي حياة العمل على أنها عملية انفصال عن الحياة.

بالرغم من أن الشعراء مغرورون طموحون، فإن غرورهم وطموحهم هذا من أصفى الأنواع التي يمكن الحصول عليها في هذا العالم. فالقديس مثلاً ينبذ الطموح، أما الشاعر فيطمح في أن يقبله الناس نهائياً كما يظهر في أبعد تجاربه وأدق إحساساته وأعمق مشاعره وأقصى إدراكه للحقيقة خلال شعره. وهو لا يستطيع أن يغش في مثل هذه الأمور إذ إن العواطف النبيلة التي تظهر في قصائد الشاعر لا تستطيع أن تكشف عن نوعيته، إنّما تتجلى نوعيته في الحساسية والسيطرة على اللغة ثم الإيقاع والموسيقا، وهي أمور لا يستطيع الحصول عليها عن طريق الاقتراع على الثقة من الناخبين أو بحصوله على وظيفة شاعر الدولة. وهذا بالطبع لا يعني إنكارنا أهمية العمل العظيمة، إلا أن أعظم مجهود بالنسبة

للشاعر لا يستطيع أن يفعل أكثر من الكشف عن الجوهرية في روح الشاعر كما هو على حقيقته.

وبما أن الغش مستحيل، فإن الشاعر كالقديس يقف في كل أعماله أمام محكمة يوم حساب دائم. والنجاح طبعاً يرضي غروره، إلا أنه في الوقت ذاته قد يساعده على أن يدرك أن الشهرة لا تستطيع أن تمنحه ما يرغب فيه من تأييد في جميع العصور، إذ ما معنى أن يمتدح الشاعر في عصره فقط، عصره الغارق في الجرائم والغباء؟ ربما تكون الفائدة الوحيدة من هذا المديح أن تراه العصور المقبلة بعين الحكمة حيث كنا أغبياء، وينظر إليه كتعبير نموذجي عن جرائم العصر وغبائه، كما أن عدم النجاح لا يكفل لنا شعراً عظيماً، حسب ادعاءات بعض الناس ولن يثق أحد بأحكام النقاد التكنيكية إلا بدرجة محدودة.

إن إيمان الشاعر إذاً هو إيمان صوفي بمهمته في المقام الأول، ثم إيمان بحقيقة هذه المهمة وتكريس لنفسه في سبيلها في المقام الثاني. وليس هناك إيمان أعظم من الثقة بأن الإنسان يبذل جهده لتحقيق مهمته العظيمة. وهذا بالذات هو ما ألهم أعظم الشعراء في الماضي. ويصاحب هذا الإيمان في الوقت ذاته تواضع عميق، إذ إن الشاعر يعرف أن الحكم النهائي لا يتوقف عليه، وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يعرّي نفسه ويظهر على حقيقته بكل ما لديه من قوى عقلية وإدراك حسي بعد أن يقويهما بكل ما يستطيع اكتسابه من مهارة، ثم يقف أمام محكمة الزمن على هذا الحال. وأنا أجد في دفتر ملاحظاتي قصيدة منثورة تعبر عن هذه الأفكار:

«أعطني السلام، أعطني القوة، أعطني الثقة

دعني أصل إلى اليوم المشرق والكرسي العالي

والمكتب البسيط حيث تسيطر يدي على الكلمات

ولا يعود القلق ليهد قواي

وإذا لم يتحقق لي ذلك أكون قد رميت إلى الذئاب

كحيوان قلق ينتقل من مكان إلى آخر

ومن تجربة إلى أخرى.

امنحني التواضع والفكر الصائب لأعيش

وحيداً راضيـاً عن خلقي وإبداعي

رضاء تامـاً. ولا تدع كلمة حقد أو استنكار

تقذفني في غياهب الشك

وأخيراً لا تعبأ إذا كان عملك جيداً

أو رديئـاً، ما دام يتمتع بكمال

عالمنا المحبوب وبسعته».

الغناء

الإلهام والغناء خاصتان للشعر نهائيتان لا تقبلان التنقيص، وتجعلان من مهمة الشـاعر أمراً مختلفـاً عن غيرها من المهمات. الإلهام تجربة تقدم للشاعر بيتـاً أو فكرة، وربما حالة عقلية أيضـاً، يكتب فيها أفضل شعره. أما الغناء فتعريفه أصعب بكثير من تعريف الإلهام. إنـه الموسيقى التي تتخذهـا القصيدة قبل أن يفكر بها الشاعـر، بـل هـو رحم شـاغـر للشعر هـو دومـاً فـي شعور الناظم فـي حالـة انتظار لبذرة الإخصاب.

عندما أكون مستلقيـاً في حالة هي بين الوعي وبين النوم، أشعر أحيانـاً بسيل من الكلمات يجري في دماغي دون أن يكون له معنى وإن كان له صوت، صوت

انفعالي عاطفي أو صوت يذكرني بشعر أعرفه من قبل. هذا وتجرفني في أحيان أخرى، في أثناء نظمي للشعر، موسيقا الكلمات التي أحاول نظمها بعيداً جداً عن هذه الكلمات، فأشعر بإيقاع ثم برقص ثم بجنون ليس فيه كلمات.

لم أذكر في هذه الملاحظات شيئاً عن الصداع، والسهر إلى منتصف الليل، وزجاجات البيرة أو الخمر الأحمر، والمشاكل الغرامية، وسائر ما يفترض وجوده كمحطات في رحلة كل شاعر في هذه الحياة. ولا ريب في أن كتابة الشعر تتسبب في إحداث نوع من الإثارة الجسدية العنيفة، وذلك عندما تبدو علائم النجاح على القصيدة. إلا أنني، من ناحية أخرى، أخشى نظم الشعر للأسباب التالية: القصيدة رحلة مخيفة، وجهد مؤلم لتركيز الخيال، والكلمات وسيلة صعبة الاستعمال جداً، والشاعر ينفق في بعض الأحيان أياماً وهو يحاول أن يقول شيئاً بوضوح فيجد أنه قد عبر عنه ببلادة، وأهم من ذلك كله أن الشاعر حين ينظم قصيدة يجابه شخصيته وجهاً لوجه بكل نقائصها المألوفة والخرقاء. إن الإنسان يستطيع في جميع نواحي الوجود الأخرى أن يمارس روتيناً تقليدياً وبإمكانه أن يكون مهذباً مع أصدقائه، وأن يمضي يومه في المكتب ويتصنع ويجلب الانتباه لمركزه في المجتمع، ويتعامل، بكلمة واحدة، مع بشر، ولكنه في الشعر يتصارع مع إله.

كنت أحسب، كلما أنهيت قصيدة، أنها «أحسن قصائدي»، ثم أرغب في نشرها حالاً، ويعود بعض السبب في هذا إلى أنني لا أكتب إلا عندما يكون لدي شيء جديد أود إطلاع الناس عليه، ويبدو هذا الشيء لي أحسن بكثير من كل ما نظمته في الماضي. ويعود بعضه الآخر إلى تفاؤلي بالنسبة لحاضري ومستقبلي مما يجعلني أحتقر الماضي. وبعد أن تمضي أيام قلائل على إنهائي لهذه القصيدة أعود فأعزلها مع بقية مجهوداتي الضائعة في الماضي، ومع جميع الكتب التي لا أرغب في أن أفتحها ثانية.

أما أعظم متعة حصلتها من القصائد التي نظمتها فقد كنت أحس بها عندما

أسمع بعض الأبيات التي يستشهد بها الآخرون ولا أستطيع التعرف عليها فوراً، فأقول في فكري «ما أجملها وما أمتعها» قبل أن أدرك أنها من أشعاري.

إني أتظاهر، كغيري من الكتّاب المبدعين، بأنني لا أتأثر كثيراً بالنقد غير الودي في حين أن المديح يشككني بمعرفة الناقد لما يتحدث عنه. ما السبب في حساسية الكتاب تجاه النقد؟ إن جانباً من السبب يعود إلى أن الحساسية هي وظيفتهم، فهم سريعو التأثر بالنسبة للنقد وبالنسبة لكل شيء آخر. أما الجانب الآخر فهو أن كل كاتب مبدع جاد يهتم في قرارة نفسه بسمعته أكثر مما يهتم بالنجاح (لقد كان السير هيو والبول، أنجح كاتب عرفته، تعساً جداً بالنسبة لسمعته لأن مدّعي المعرفة والثقافة لم يحبوه). وكذلك فإني أحسب أن كل كاتب يوجه كتابته سراً إلى شخص معين قد يكون والداً أو معلماً لم يؤمن به في طفولته، والناقد الذي يرفض أن «يفهم» فوراً يصبح في نظر الشاعر مندمجاً مع ذلك الشخص الذي رفضه في طفولته. وإذا أصبح للشاعر كثير من المعجبين الذين يفهمونه فإن إعجابهم هذا يزيد من مرارة الكاتب الخفية، خصوصاً إذا استمر هذا الناقد الواحد على رفض شعره.

يدرك الشاعر تدريجياً أن هناك على الدوام شخصاً لا يحب عمله، ويصبح الأدب بالنسبة إليه عند ذاك تمريناً متواضعاً على الإيمان ببذل طاقته الفنية كلها، والخروج عن نطاق ذاتيته وتوقع القليل، ويرافق ذلك الإيمان بغموض الشعر، ثم يتوسع هذا الإيمان فيصبح إيماناً بخدمة الحقيقة الخفية.

وما أكثر الاخفاق. وما أكثر ما تلتصق الوحول بالإنسان؛ وليس الناس هم الذين يقذفون بهذه الوحول، بل هو الإنسان الذي يحصل عليها في مرحلة اكتسابه لرزقه، وفي إجابته أو عدم إجابته على الرسائل التي يستلمها، ثم في دعمه أو عدم دعمه الأهداف الشعبية. أما ما يتمناه الجميع فهو أن يتألف هذا الوحل من ذرات صغيرة من الرمال يكون نتاجها لآلئ.

الجزء الثاني

الشكل



أرسطو وقواعد نظم الشعر «البويتيكس»[1]

إني أعتزم معالجة الشعر في ذاته ثم كافة أنواعه، على أن أسجل الصفات الرئيسية لكل منها. وكذلك أعتزم البحث في بنية الحبكة كضرورة من ضرورات الشعر الجيد، وفي عدد الأجزاء التي تتكون منها القصيدة، وفي طبيعة هذه الأجزاء، وكل ما يمكن أن يشمله هذا البحث. وسوف أتبع نظام الطبيعة فأبدأ في بحث المبادئ التي يأتي ترتيبها في المقدمة.

٢- إن شعر الملاحم والتراجيديا والملاهي والشعر الحماسي، وموسيقى الناي والقيثار في معظم أشكالها، هي كلها، بمفهومها العام، وسائل محاكاة.

٣- إن كلاً منها يختلف عن الآخر في ثلاثة أمور؛ فالوسيلة والموضوع والنسق، أو أسلوب المحاكاة، هي أمور متباينة تختلف من حالة إلى حالة.

٤- وكما أن ثمة أشخاصاً يحاكون أو يمثلون مواضيع مختلفة بحكم العادة المجردة أو الفن المدروس، ووسيلتهم إلى ذلك اللون أو الشكل أو الصوت، كذلك فإن المحاكاة بالنسبة للفنون المذكورة أعلاه تنتج باستعمال الإيقاع، أو اللغة أو التناغم مجتمعة أو على حدة.

وهكذا يُستخدم (التناغم) والإيقاع معاً في موسيقى الناي والقيثارة، وكذلك الحال بالنسبة لفنون أخرى كمزمار الراعي مثلاً، إذ هي جميعها مشابهة في جوهرها لموسيقى الناي والقيثارة.

---

(١) ألف أرسطو كتابه قواعد نظم الشعر بين سنتي ٣٣٥ و٣٢٢ ق.م، أي سنة وفاته.

٥- يستعمل في الرقص الإيقاع وحده دون التناغم، وحتى هو -الرقص- فإنه يحاكي الشخصية والعاطفة والفعل عن طريق الحركات الإيقاعية.

٦- ثمة فن آخر يحاكي عن طريق اللغة فقط، نثراً أو شعراً، والشعر بدوره يمكن أن يجمع أوزاناً مختلفة أو يتكون من وزن واحد. إلا أن هذا الفن لم يطلق عليه اسم بعد.

٧- وليس هناك اسم متفق عليه يمكن أن ينطبق على تمثيليات سوفرون وزيناركوس الصامتة ومحاورات سقراط من ناحية، وعلى الإيامبي، وشعر المراثي أو أي وزن مشابه من ناحية ثانية. أما بعض الناس فيضيفون كلمة «صانع» أو «شاعر» إلى اسم الوزن، ويتكلمون عن شعراء مراثي أو شعراء ملاحم (أي شعر الهكساميتر ذي الوزن السداسي)، وكأن المحاكاة ليست هي التي تصنع الشاعر، بل الشعر هو الذي يعطيهم جميعاً الحق في هذه التسمية دون تمييز.

٨- عندما يكتب مقال في الطب أو في العلوم الطبيعية بقالب شعري، يطلق على الكاتب بحكم العادة اسم شاعر. إلا أن ما يشترك به هوميروس وأمبيدوكليس لايعدو الوزن، ومن الحق إذاً أن ندعو الأول شاعراً والثاني مجرد عالم في الطبيعة.

٩- وجرياً وراء المبدأ نفسه فإنه، إذا جمع شاعر عدة أوزان في محاكاته الشعرية كما فعل شيريمون في قصيدته (السنتور) [١] التي هي خليط من بحور مختلفة، فيجب أن يدرج في عداد الشعراء. ويكفينا الآن الحديث عن هذه الفروق.

١٠- ثمة فنون تستخدم جميع الوسائل المذكورة أعلاه؛ وهي الإيقاع والنغم، والبحر. ومثال ذلك الشعر الحماسي والشعر الملحن وكذلك التراجيديا

---

(١) حيوان خرافي.

والملهاة. والفرق بينهما أن مايستخدم في الحالتين الأوليتين هو جميع هذه الوسائل مجتمعة، وما يستخدم في الحالة الأخيرة هو الوسيلة بعد الأخرى.

هذه هي إذن الفروق بين الفنون بالنسبة لوسائل المحاكاة.

-٢-

بما أن موضوع المحاكاة هو الإنسان في عمله، وهذا الإنسان لابد من أن يكون راقياً أو دنيئاً (إذ إن الشخصية الأخلاقية تعتمد على هذا الأساس من التقسيم، والخير والشر هما الصفتان المميزتان للتفاضل الأخلاقي) فلذلك يجب أن نمثل الإنسان على شكل أفضل أو أسوأ مما هو في الحياة الواقعة، أو على شكل مماثل للحقيقة. كذلك ينطبق الشيء نفسه على فن الرسم بالألوان. لقد صور بوليجنوتس الإنسان بمظهر أنبل من الواقع، وصوره بوزون بمظهر أسوأ. أما ديونيسيوس فقد رسمه مطابقاً للواقع.

٢- يتضح الآن أن كلا من وسائل المحاكاة المذكورة أعلاه ستعرض هذه الفروق، وستتميز عن غيرها حسب النوع المتميز الذي تحاكيه.

٣- وقد نجد مثل هذه الاختلافات في الرقص والعزف على الناي والقيثارة، وكذلك في اللغة سواء أكانت نثراً أم شعراً غير مصحوب بالموسيقا. إن هوميروس، مثلاً، يصور الإنسان أفضل مما هو، وكليفون يصوره كما هو، أما هيجيمون الثيزي مخترع «البارودي» [1] ثم نيكوكيرس مؤلف ديلياد فيظهران الإنسان على حال أسوأ مما هو في الواقع.

٤- وينطبق الشيء ذاته على الشعر الحماسي والشعر الملحن، وهنا أيضاً يمكن للإنسان أن يصور أنواعاً مختلفة. لقد اختلف تيموثيوس وفيلوكسينس في

---

(١) محاكاة أعمال أدبية بطريقة هزلية تسخر من الكاتب.

تمثيل السايكلوب [1] ، وهذا الفرق نفسه هو الذي يميز التراجيديا عن الملهاة . والملهاة تهدف إلى تمثيل الإنسان على أنه أسوأ مما هو، بينما تهدف التراجيديا إلى تصويره على شكل أفضل مما هو في الحياة الواقعية .

-٣-

ثمة فارق ثالث أيضاً هو الطريقة التي تجري عليها محاكاة هذه الأمور . فإذا كانت الوسيلة واحدة والغرض واحداً فالشاعر يحاكي حينذاك عن طريق السرد، وهو في هذه الحالة يتقمص شخصية أخرى كما يفعل هوميروس أو يتكلم بلسانه دون تغيير، أو يقدم لنا شخصياته جميعها حية متحركة أمامنا .

٢- تلك هي - كما ذكرنا منذ البداية- الفوارق الثلاثة التي تميز المحاكاة الفنية، وهي : الوسيلة، وموضوع المحاكاة ثم الأسلوب . أما سوفوكليس وهوميروس فمتشابهان من حيث محاكاتهما لأنواع راقية من الشخصيات، وكذلك يتشابه سوفوكليس وأريستوفان من حيث محاكاتهما لأشخاص ينفذون ويعملون .

٣- من أجل هذا يقول بعضهم إن كلمة «دراما» تطلق على قصائد كهذه تمثل العمل . ولهذه الأسباب نفسها يدعي الدوريون أنهم قد اخترعوا كلاً من التراجيديا والملهاة . وينسب الميجاريون إلى أنفسهم إيجاد الملهاة . ولايقتصر هذا الادعاء على من أقام منهم في اليونان ذاتها، وهؤلاء يؤكدون أن الكوميديا قد تأسست في ظل ديموقراطيتهم، بل يتعداه إلى الميجاريين القاطنين في صقلية، إذ إن الشاعر ابيكارموس، الذي هو أقدم بكثير من كيونيدس وماجنس، كان ينتمي إلى هذا البلد . وكذلك فإن بعض الدوريين من سكان البيلوبونيس ينسبون التراجيديا إلى أنفسهم . وهم في كل حالة يستشهدون بدليل اللغة، ويفترضون أن الكوميديين لم

---

(١) جبار خرافي بعين واحدة .

يشتق اسمهم من معنى «اللهو»، بل هو كذلك لأنهم كانوا يتجولون من قرية إلى قرية، ويبعدون باحتقار عن المدينة.

٤- وقد يكفي هذا الذي ذكر بالنسبة لعدد أساليب المحاكاة وطبيعتها المختلفة.

-٤-

يبدو أن الشعر بشكل عام قد نبع من سببين، كل منهما متأصل في طبيعتنا.

٢- أولاً: إن غريزة التقليد مغروسة في الإنسان منذ طفولته. والفارق بينه وبين غيره من الحيوانات أنه أكثر الكائنات الحية تقليداً، وأنه يتعلم أول دروسه عن طريق المحاكاة، ويشعر بسرور كبير في تقليده هذا للأمور.

٣- لدينا براهين على ذلك مشتقة من حقائق كثيرة مجربة. إن تأمل بعض الأمور، التي نعتبرها مؤلمة، يسرنا إذا صورت بأمانة ودقة، كبعض أشكال أحقر الحيوانات والجثث.

٤- أما السبب في هذا فهو أن التعلم يمنح النفس متعة كبيرة، لا للفلاسفة فحسب بل للبشر بشكل عام، مع أن مقدرتهم على التعلم محدودة نسبياً.

٥- وهكذا فإن سبب المتعة التي يشعر بها الناس عندما يشاهدون صورة مماثلة هو أنهم أثناء تأملها يتعلمون أشياء كثيرة ويستنتجون، وربما يقولون «آه. ها هو». ولو حدث أنك لم تر الأصل فإن السرور لاينتج عند ذلك عن المحاكاة بل عن التنفيذ والتلوين، أو أي سبب آخر.

٦- التقليد إذاً هو غريزة موجودة في طبيعتنا، وكذلك غريزة «التناغم» والإيقاع والأوزان التي هي في حد ذاتها فصول من الإيقاع بشكل واضح.

والأشخاص الذين امتلكوا هذه الموهبة الطبيعية منذ البداية، أخذوا في تنمية كفاءاتهم الخاصة تدريجياً حتى تولد عن تقاسيمهم الفجة شعر عظيم.

٧- انقسم الشعر إلى اتجاهين، تبعاً لشخصية الكتّاب الفردية، فالنفوس الجدية حاكت الأعمال النبيلة وأفعال الرجال الطيبين. أما النوع التافه من هؤلاء الشعراء فقد حاكى أعمال الأشخاص الأقل شأناً في هذه الحياة، فبدأ في تأليف الهجاء، بينما ألف النوع الأول من الكتاب ترانيم للآلهة ومدائح لمشاهير الرجال.

٨- لانستطيع أن ننسب أي شعر هجائي إلى مؤلف أقدم من هوميروس، مع أن هذا لاينفي احتمال وجود عدد كبير من الكتاب مثله. بيد أن بإمكاننا، ابتداء من هوميروس، أن نعدد أمثلة كثيرة على هذا النوع من الشعر، فهناك مثلاً «مارجايتس» التي ألفها هوميروس، وقطع أخرى مشابهة. أما الوزن المناسب للهجاء فقد اخترع في هذه الفترة أيضاً، ولايزال يدعى بالوزن الإيامبي أي «المفعولي» أو بحر القدح والذم، إذ إنه هو الذي يستعمله الناس ليهجو بعضهم بعضاً.

٩- وهكذا تميز الشعراء الأقدمون بكتابة أشعار البطولة أو الهجاء. وكان هوميروس في طليعة الشعراء ذوي الأسلوب الجدي، إذ إنه الوحيد الذي جمع بين الشكل الدرامي وجودة المحاكاة. وكذلك هو أيضاً أول من وضع الخطوط الرئيسية للكوميديا بتحويله الأشياء المضحكة إلى روايات تمثيلية بدلاً من كتابتها على شكل هجاء شخصي. وعلاقة «المارجايتس» بالملهاة هي العلاقة نفسها التي تجمع بين الإلياذة والأوديسا من جهة والتراجيديا من الجهة الثانية.

١٠- إلا أنه عندما ظهرت التراجيديا والملهاة اتبعت كل طبقة من الشعراء ميلها الطبيعي، وغدا الهجاؤون كتّاب ملهاة، وحل كتّاب التراجيديا محل شعراء الملاحم، إذ كانت الدراما أرقى وأرحب أفقاً.

١١- هل استطاعت التراجيديا بأنواعها الأصيلة الوصول إلى حد الكمال؟ وهل نحكم عليها في حد ذاتها، أم بالنسبة لعلاقتها مع جمهور المستمعين؟ إن هذا سؤال آخر.

١٢- ومهما كان الأمر، فالتراجيديا كالملهاة كانت في بداية الأمر مسألة ارتجالية محضة. أسس الأولى مؤلفو الأشعار الحماسية، والثانية كتاب الأغاني الجنسية التي لاتزال شائعة في كثير من مدننا. وقد تقدمت التراجيديا بخطوات بطيئة، وكلما ظهر عنصر جديد تطور بدوره، ثم مر بتغييرات عديدة حتى وجد شكله الطبيعي ثم توقف.

١٣- كان أسخيلوس أول من أدخل ممثلاً ثانياً في مسرحياته، وقلل من أهمية الكورس، وأسلم الدور القيادي للحوار. أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة ثم أضاف المناظر المرسومة.

١٤- ومنذ فترة قصيرة تخلى الكتاب عن الحبكة القصيرة واستعاضوا عنها بواحدة أوسع أفقاً، وكذلك نبذوا اللغة المشوهة للهجاء القديم واستبدلوا بها لغة التراجيديا الجليلة. وحل البحر الأيامبي «المفعولي الوزن» محل البحر الرباعي التفاعيل الذي كان يستخدم في الأصل للشعر الهجائي وكان مشابهاً للرقص إلى حد كبير. وحين بدأ استخدام الحوار اكتشفت الطبيعة نفسها البحر المناسب، إذ إن البحر الأيامبي المفعولي الوزن هو أقرب الأوزان إلى الكلام الدارج. ويتجلى ذلك في لغة الحديث التي تلجأ إلى استعمال الوزن الأيامبي أكثر من أي نوع آخر من الشعر، ويندر أن نستعمل الوزن السداسي (أي الهكسامتر) ولانستخدمه إلا حينما نترك اللهجة العامية.

١٥- أما الإضافة إلى عدد «الحوادث» والفصول والملحقات الأخرى التي تحدث عنها التقاليد فيجب أن نقبلها كما وضعت، لأن بحثها بالتفصيل سيتطلب وقتاً طويلاً.

-٥-

قلنا إن الملهاة هي محاكاة شخصيات الطبقة الدنيا. ولانعني بذلك محاكاة السوء بكامل معناه، فالأمور المضحكة لاتعدو أن تكون جزءاً ثانوياً مما هو سيء قبيح. وهي تبنى من محاكاة نقص أو قبح غير مؤلم أو هدام. ومثال واضح على ذلك هو التمثيليات الهزلية المقنعة التي لاتثير الألم مع أنها بشعة مشوهة في آن واحد.

٢- إننا نعرف جيداً التغييرات المتتالية التي مرت بها التراجيديا، وكذلك نعرف المؤلفين الذين أحدثوا هذه التغييرات. إلا أن الملهاة تفتقر إلى تاريخ لأنها لم تعالج جدياً في أول نشوئها. ومضت فترة طويلة قبل أن يسمح للشاعر باستعمال كورس كوميدي. وكان الممثلون حتى ذلك الوقت متطوعين. وعندما أصبحت تسمية الشعراء بالكوميديين شائعة، كان شكل الكوميديا قد تحدد وأصبح واضحاً.

٣- من الذي أوجد التمثيليات الهزلية المقنعة أو المقدمات «Prologues»، ومن الذي رفع عدد الممثلين؟ إن هذه التفصيلات وماشابهها لاتزال مجهولة لدينا. أما بالنسبة للحبكة فقد جاءت أصلاً من صقلية. إلا أن كريتس كان أول كاتب أثيني جعل مواضيع رواياته وحبكاتها عامة بعد أن استغنى عن الوزن الايامبي المفعولي وعن القدح والذم والهجاء.

٤- إن شعر الملاحم يتفق مع التراجيديا في محاكاته شخصيات عليا بأسلوب شعري، ويختلف الاثنان في كون شعر الملاحم لايسمح إلا بنوع واحد من الوزن، كما أنه روائي في شكله. وهما أيضاً يختلفان في الطول، إذ إن التراجيديا تحاول أن تحصر نفسها بقدر الإمكان في دورة شمسية واحدة، أو أن تتجاوز هذا الحد قليلاً، بينما لايتقيد العمل الملحمي بحدود زمنية. وهذه إذاً نقطة اختلاف ثانية، مع أن الحرية ذاتها منحت في بادئ الأمر لكل من التراجيديا والملحمة.

٥- أما بالنسبة للأجزاء الأصلية فإن بعضها مشترك بين الاثنين وبعضها الآخر خاص بالتراجيديا. لذلك فإن من يميز النوع الجيد أو السيء من التراجيديا،

يستطيع القيام بالعمل نفسه بالنسبة لشعر الملاحم. وكل عناصر الشعر الملحمي موجودة في التراجيديا، إلا أن عناصر التراجيديا لاتوجد كلها في الشعر الملحمي.

-٦-

سنتكلم فيما بعد عن الشعر السداسي (الهكسامتر) وعن شعر الملاهي، أما الآن فلنبحث في التراجيديا، ولنلخص تعريفها الرسمي مستنتجاً مما قيل قبل قليل.

٢- التراجيديا إذاً هي محاكاة عمل جدي تام، ذي جسامة معينة. أما من حيث اللغة فهي مزدانة بكل نوع من الزخرف الفني، وهذه الأنواع العديدة موزعة على أجزاء مختلفة من المسرحية. أما شكل التراجيديا فهو حركي وليس قصصياً، وهي بإثارتها للرأفة والخوف تتوصل إلى التطهير المناسب لهذه العواطف.

٣- وأعني بـ «اللغة المزخرفة» اللغة التي يدخل فيها الإيقاع و«التناغم» والغناء. وأقصد بقولي «الأنواع العديدة موزعة على أجزاء مختلفة» أن بعض الأجزاء يعبَّر عنها بالشعر وحده وبعضها الآخر بمساعدة الغناء.

٤- بما أن المحاكاة المفجعة تشمل أشخاصاً يعملون فلابد من أن تكون المعدات المتعلقة بالمشهد جزءاً أساسياً من التراجيديا، ويتبع في المقام الثاني الغناء وأسلوب الإنشاء لأنهما وسيلتا المحاكاة. وأعني بـ «أسلوب الإنشاء» مجرد الترتيب الموزون للألفاظ، أما «الغناء» فكلمة يعرف معناها الجميع.

٥- التراجيديا مرة ثانية هي محاكاة عمل ما. والعمل يشمل فاعلين شخصيين يملكون بالضرورة صفات مميزة أخلاقية وفكرية، إذ إننا نصنف الأعمال استناداً إلى الفكر والشخصية، وهذان العاملان هما السببان الطبيعيان اللذان تصدر عنهما الأعمال. وعلى هذه الأعمال يتوقف كل نجاح وإخفاق.

٦- الحبكة إذاً هي محاكاة العمل، وأقصد بالحبكة هنا ترتيب الحوادث. واعتماداً على الشخصية تعزى بعض الصفات إلى الفاعلين. كما أن الفكر مطلوب كلما حاولنا البرهنة على قول معين أو الإعراب عن حقيقة عامة.

٧-إن كل تراجيديا تحتوي على ستة أجزاء تحدد بدورها نوع التراجيديا. والأجزاء هي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المشهد، الغناء. واثنان من الأجزاء يكونان وسيلة المحاكاة، وجزء منها يكون كيفية المحاكاة وثلاثة منها موضوع المحاكاة، وهي كلها تتمم القائمة.

٨- يمكننا أن نقول إن الشعراء قد استخدموا هذه العناصر جميعها، وكل مسرحية في الواقع تحتوي على عناصر مشهد بالإضافة إلى الشخصية والحبكة واللغة والغناء والفكر.

٩- إن بناء الحوادث هو أهم من كل شيء، إذ إن التراجيديا لاتحاكي الرجال بل تحاكي العمل والحياة. والحياة تتكون من عمل، وغايتها أسلوب في العمل لاصفة.

١٠- إن الشخصية تحدد صفات الإنسان، إلا أن العمل هو الذي يمنحه السعادة أو عكسها. والعمل الدرامي إذاً لايهدف إلى تمثيل الشخصية: فالشخصية ذات مركز ثانوي بالنسبة للأعمال. لذا فالحوادث والحبكة هما غاية التِراجيديا. والغاية هي الشيء الرئيسي في كل ذلك.

١١- مرة ثانية أقول لايمكن أن توجد تراجيديا دون عمل لكنها قد توجد دون رسم للشخصية. وتراجيديات معظم شعرائنا المحدثين تخفق في عرض الشخصية، ويصح هذا القول غالباً بالنسبة للشعراء بشكل عام، وكذلك الحال بالنسبَة للرسم. وهنا يكمن الفرق بين زو كسيس وبوليجنوتس، إن بولجنوتس يجيد رسم الشخصية، أما أسلوب زو كسيس فهو خال من الصفة المميزة أو الأخلاقية.

١٢- ومرة ثانية أقول إننا إذا وضعنا جنباً إلى جنب مجموعة من الأحاديث التي تعبر عن الشخصية، والتي هي كاملة بالنسبة للغة والفكر، فلن نحصل على التأثير المفجع الضروري الذي تحدثه مسرحية ناقصة بالنسبة لهذه الاعتبارات إلا أنها تتمتع بحبكة وحوادث بنيت بشكل فني.

١٣- وبالإضافة إلى ما ذكر فإن أقوى عناصر المتعة العاطفية في التراجيديا هي تغير الحظ أو انعكاس الموقف، ثم مشاهد الاعتراف. وهذه تشكل أجزاء من الحبكة.

١٤- وبرهان آخر على ذلك أن تلامذة الفن يحصلون على الكمال في اللغة والدقة في تصوير الشخصيات قبل أن يستطيعوا بناء الحبكة. وهذا القول صحيح تقريباً بالنسبة لجميع الشعراء القدامى.

الحبكة إذاً هي المركز الأول في التراجيديا، بل هي روحها الحية، والشخصية تحتل المقام الثاني.

١٥- ثمة حقيقة مماثلة تبدو بالنسبة للرسم بالألوان؛ إن أجمل الألوان لاتمنح سروراً يعادل ما يعطيه مخطط طباشيري لصورة وجه من الوجوه، إذا كانت هذه الألوان غير منسقة. وهكذا فالتراجيديا هي محاكاة العمل، ثم محاكاة الفاعلين على أن يكون الهدف الأساسي هو العمل.

١٦- يأتي في الترتيب الثالث الفكر؛ وهو القدرة على قول ما هو ممكن مناسب في ظروف محددة. وهذه، في حالة الخطابة، وظيفة الفن السياسي وفن البلاغة. وهكذا فإن شعراءنا الأقدمين ينطقون شخصياتهم بلغة الحياة اليومية، بينما ينطق شعراء العصر الحاضر شخصياتهم بلغة الفصحاء.

١٧- الشخصية هي التي تكشف عن الهدف الأخلاقي وتوضح نوع الأشياء التي يختارها الإنسان أو يتجنبها. والخطب التي لاتظهر ذلك أو لايختار فيها المتكلم شيئاً ولايتجنب شيئاً، ليست معبرة عن الشخصية. أما الفكر فيوجد حيث يبرهن على وجود شيء أو عدمه أو عندما يعلن عن مثل عام.

١٨- أما رابع هذه العناصر التي عددناها فهو اللغة، وأعني بذلك، كما قلت سابقاً، التعبير عن المعنى بالكلمات. وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر.

١٩- أما بالنسبة لبقية العناصر فيحتل الغناء المقام الرئيسي بين الزخارف.

وأما المشهد فله جاذبية عاطفية خاصة به، إلا أنه أقل الأجزاء فناً، وأضعفها صلة بفن الشعر، إذ إننا نشعر بقوة التراجيديا حتى وهي بعيدة عن التمثيل والممثلين. وبالإضافة إلى ذلك، فإن إنتاج المشهد يعتمد على فن منتجي المسرح أكثر مما يعتمد على الشاعر.

-٧-

الآن، وبعد أن تتبعنا هذه المبادئ، فلنبحث بنية الحبكة المناسبة مادامت أول وأهم ركن في التراجيديا.

٢- التراجيديا، تبعاً لتعريفنا، هي محاكاة عمل تام متكامل ذي جسامة معينة. إذ إنه ربما يوجد شيء متكامل لكنه مفتقر إلى الجسامة.

٣- والشيء الكامل هو الذي له بداية ووسط ونهاية. والبداية لاتتبع شيئاً بحكم الضرورة، ولكن من الطبيعي أن يأتي بعدها شيء. أما النهاية فهي، على العكس من ذلك، تتبع شيئاً آخر بشكل طبيعي بحكم الضرورة أو تبعاً للقاعدة ولاشيء يتبعها. أما الوسط فيتبع ماقبله ويتبعه مابعده. لذا، فالحبكة المتقنة يجب أن لاتبدأ أو تنتهي كيفما اتفق، بل يجب أن تخضع لهذه المبادئ.

٤- وكذلك، فإن الشيء الجميل، سواء كان صورة كائن حي أو أي شيء كامل مؤلف من أجزاء، ينبغي ألاتكون أجزاؤه مرتبة فحسب بل يجب أن يتمتع بجسامة معينة، إذ إن الجمال يعتمد على الجسامة والنظام. لذا، فإن صورة صغيرة جداً لايمكن أن تكون جميلة لأن منظرها مختلط، ولاتتطلب رؤيتها سوى لحظة طفيفة من الزمن، وكذلك لايمكن أن تتمتع بالجمال صورة ذات حجم ضخم. وبما أن العين لايمكن أن تراها دفعة واحدة، فإن الوحدة والشعور بالكل يضيعان بالنسبة للمشاهد، هذا إذا كان طولها مثلاً ألف ميل.

٥- بما أنه من الضروري أن تتوفر جسامة معينة للأجسام والكائنات الحية،

جسامة يحتويها النظر بسهولة، لذا، فإن الحبكة تتطلب طولاً معيناً، طولاً يمكن للذاكرة أن تكتنفه بسهولة.

٦- ليس للتنافس الدرامي بين المسرحيات أو عرضها الحسي علاقة بتحديد الطول اللازم للمسرحية، إذ إن هذا التحديد لايدخل في النظرية الفنية للمسرحية. ولوكانت القاعدة أن تتنافس مائة مسرحية تراجيدية في وقت واحد لكانت الساعة المائية هي المسؤولة عن تنظيم العرض، وهذا ما كان يحدث فعلاً في الماضي.

٧- أما حدود الطول، كما تقررها طبيعة الدراما نفسها، فهي كما يلي: كلما ازداد طول القطعة أصبحت أكثر جمالاً بسبب حجمها، شريطة أن تكون كلها واضحة. وإذا أردنا تحديد المسألة بسرعة، فيمكننا أن نقول إن الجسامة المناسبة تحتويها حدود تسمح لمجموعة الأحداث، تبعاً لقانون الاحتمال والضرورة، أن تتحول من الحظ السيئ إلى الحسن أو بالعكس.

-٨-

تعتمد وحدة الحبكة -كما يظن بعض الناس- على وحدة شخصية البطل، لأن الحوادث في حياة الإنسان متنوعة إلى درجة لانهاية لها ولايمكن ضمها في وحدة معينة. كما أن هناك عدة أعمال للشخص الواحد، ولانستطيع أن نجعل منها عملاً واحداً.

٢- يرجع الخطأ الذي ارتكبه جميع الشعراء الذي ألفوا الهيراكليد أو التيسيد أو قصائد أخرى من هذا النوع إلى ما ذكر، فقد تصور هؤلاء أن قصة هرقل وحدة كاملة لأن البطل هرقل كان رجلاً واحداً.

٣- لكن هوميروس، الذي تفوق في كل شيء، استطاع هنا أيضاً أن يرى الحقيقة بسبب فنه أو موهبته الطبيعية. إنه عندما ألف الأوديسا لم يذكر جميع مغامرات أوديسيوس، كالجرح الذي أصيب به على قمة بارناسوس أو جنونه

المتكلف عند احتشاد الجيوش للاستعراض، وهذه كلها حوادث بينها ترابط حتمي أو محتمل، إلا أن هوميروس قد جعل كلا من الأوديسا والألياذه تدور حول عمل نعتبره واحداً بمعنى الكلمة.

٤- وكما هو الحال بالنسبة للفنون المقلدة الأخرى، تكون المحاكاة واحدة إذا كان الشيء المحاكى واحداً. لذا، فالحبكة التي هي محاكاة لعمل ما، يجب أن تحاكي عملاً واحداً، وأن يكون هذا العمل كاملاً بحيث تختل وحدته وتتفكك إذا أزيل جزء من أجزاء هذا البناء الموحد أو أزيح عن مكانه. أما الشيء الذي لايحدث وجوده أو هدمه فرقًا واضحاً فلا يمكن أن يكون جزءاً أساسياً من الكل.

-٩-

يتضح لنا مما قيل، أن وظيفة الشاعر ليست سرد ما قد حدث بل مايمكن أن يحدث، وما هو ممكن حسب قوانين الاحتمال أو الضرورة.

٢- الاختلاف بين الشاعر والمؤرخ ليس في كتابه الشعر أو النثر، بل يمكن أن يوضع عمل هيرودوتس في قالب شعري ويظل مع ذلك نوعاً من التاريخ، أما أن يكون موزوناً أو غير موزون فلايغير من الحقيقة في شيء، والفارق الحقيقي هو أن الواحد يسرد ما قد حدث والثاني ما يمكن أن يحدث.

٣- الشعر، إذاً، أكثر فلسفة من التاريخ وأرقى. وهو يميل إلى التعبير عن الأمور الشاملة بينما يقتصر التاريخ على الأمور الخاصة.

٤- وأعني بالأمور الشاملة الطريقة التي يتصرف بها شخص من نوع معين أو يتكلم في مناسبة من المناسبات، طبقاً لقواعد الاحتمال أو الضرورة. وعندما يلحق الشعر أسماء معينة بشخصياته فإنه يهدف إلى هذا الشمول، أما الخاص فهو -على سبيل المثال- ما قام به ألسبيادس أو ما كابد منه.

٥- وهذا ظاهر تماماً بالنسبة للملهاة، إذ إن الشاعر يؤلف الحبكة في حدود الاحتمال ثم يدرج أسماء مميزة، أما الهجاؤون فيكتبون عن أفراد معينين.

٦- غير أن كتاب التراجيديا يتمسكون بأسماء واقعية والسبب في ذلك هو أن الشيء الممكن محتمل التصديق، والذي لم يحدث لانستشعر الثقة الفورية بإمكانية حدوثه، أما الذي حدث فإمكانية حدوثه واضحة، وإلا لما حدث.

٧- ثمة بعض التراجيديات التي لاتحوي غير اسم أو اسمين معروفين وبقية الأسماء خيالية. وفي مسرحيات أخرى كأنثيوس لاجاثون، لانجد أسماء معروفة على الإطلاق، فالحوادث والأسماء كلها خيالية، وبالرغم من ذلك فهي تمنحنا متعة لاتقل عما يمنحه غيرها من المسرحيات.

٨- لذا، يجب مهما كان الثمن ألاّ نتقيد بالأساطير التي وصلت إلينا، والتي تشكل المواضيع العادية للتراجيديا. ومن السخف أن نحاول ذلك، إذ إنه حتى المواضيع المعروفة هي معروفة فقط للقلائل، وبالرغم من ذلك فهي تمنح المتعة للجميع.

٩- ويتضح من ذلك أن الشاعر أو «الصانع» يجب أن يكون صانع حبكة أكثر منه صانع شعر، فهو شاعر لأنه يحاكي، ومواضيع المحاكاة هي الأعمال. وحتى إذا حدث واختار موضوعاً تاريخياً، فهو لايزال شاعراً. وليس هناك من سبب يمنع بعض الحوادث التي وقعت فعلاً أن تمتثل لقانون الاحتمال والإمكان، وانصياع الحوادث لهذا القانون يجعل من الكاتب شاعراً أو صانعاً لها.

١٠- القصة الاستطرادية من بين جميع الحبكات والأعمال هي أسوأ الأنواع. وأنا أطلق كلمة «استطرادية» على الحبكة التي تتعاقب فيها الحوادث والعمليات واحدة بعد الأخرى دون تسلسل معقول أو ضروري. والشاعر الرديء يؤلف مثل هذه القطع نتيجة لأخطائه. أما الشاعر المجيد فيؤلفها سعياً وراء إرضاء الممثلين، لأنه عندما يكتب روايات استعراضية من أجل المنافسة يوسع الحبكة أكثر من إمكاناتها، ومن ثم يضطر إلى تحطيم استمرارها الطبيعي.

١١- التراجيديا، أيضاً، ليست محاكاة لعمل تام فقط، بل لحوادث تبعث الخوف أو الرأفة. ويمكن إحداث هذا التأثير علي الوجه الأكمل عندما تفاجئنا الحوادث، كما أنه يمكن تقوية هذا التأثير بجعل المفاجأة تحدث في الوقت ذاته نتيجة لسبب معين.

١٢- إن عجبنا التراجيدي سيكون في الحالة المذكورة أعظم بكثير مما لو وقعت الحادثة من تلقاء نفسها أو بسبب عامل المصادفة، وحتى المصادفات ذاتها تكون أبرز وأوقع في النفس إذا ظهرت بمظهر الأمر المرسوم. ونذكر مثالاً على ذلك تمثال مايتس في أرغوس الذي وقع على قاتله عندما كان يشاهد مهرجاناً فقتله، مثل هذه الحوادث لاتبدو صادرة عن المصادفة المجردة. والحبكة التى تبنى على هذه الأسس تكون حتماً هي الأفضل.

-١٠-

إما أن تكون الحبكة بسيطة أو معقدة، إذ إن الأعمال التي تحاكيها الحبكة في حياتنا الواقعية تكشف عن فارق مميز مشابه.

٢- العمل الواحد المستمر بالمعنى الذي حددناه أعلاه هو بسيط إذا تغير الحظ دون انعكاس في الموقف أو وقوع تعرف.

والعمل المعقد هو الذي يرافق التغيير فيه انعكاس في الموقف أو تعرف أو كلاهما.

٣- وهذه الأمور الأخيرة يجب أن تنبع من البنية الداخلية للحبكة، ومايتبعها يكون النتيجة الضرورية أو الحتمية للعمل السابق. وهناك فارق كبير بين أن يكون الحادث المعلوم مسبباً عن أمر معين أو مجرد تابع له.

-١١-

إن انعكاس الموقف هو تغيير يتحول بسببه العمل إلى عكسه، وهو يخضع دوماً لقاعدة الاحتمال أو الضرورة. ففي أوديب يأتي الرسول كي يبهج أوديب ويحرره من قلقه على أمه ولكنه بمجرد أن يكشف عن حقيقة شخصيته يحدث تأثيراً معاكساً. وكذلك في «لينسيوس» يقاد لينسيوس إلى موته، ويصحبه دانوس كي يصرعه، إلا أن العمل ينتهي بمقتل دانوس ونجاة لينسيوس.

٢- التعرف، كما يعني الاسم، تغير من الجهل إلى المعرفة ينتج عنه حب أو بغض بين الأشخاص الذين قدر لهم الشاعر حظاً حسناً أو تعساً. وأفضل أنواع التعرف هو الذي يطابق حدوثه انعكاس في الموقف كما يحدث في أوديب.

٣- هناك أشكال أخرى للتعرف، وقد تكون الأشياء غير الحية التي هي شديدة التفاهة، موضوعاً للتعرف. كما أننا ربما نعرف أو نكتشف قيام شخص بعمل معين أو عدم قيامه به. إلا أن التعرف الذي هو على صلة وثيقة بالحبكة والعمل -كما ذكرنا سابقاً- هو التعرف على الأشخاص.

٤- يتسبب هذا التعرف باتحاده مع انعكاس الموقف، في إحداث الخوف أو الرأفة. والأعمال التي تحدث هذه النتائج هي حسب تعريفنا موضوع التراجيديا. وعلى أوضاع كهذه تعتمد نتائج الحظ الحسن أو السيئ.

٥- وبما أن التعرف يجب أن يكون بين أشخاص فقد يحدث من جانب واحد حين يكون الشخص الآخر معروفاً، أو قد يكون من الضروري أن يحدث التعرف بين الطرفين، كما يحدث حين يتعرف أوريستيز على افيجينيا عن طريق ارسال الخطاب. إلا أننا نحتاج إلى مشهد تعرف آخر حتى تتكشف شخصية أوريستيز لافيجينيا.

٦- وهكذا فإن جزأين من الحبكة هما انعكاس الموقف ثم التعرف، يعتمدان

على المفاجأة، أما الجزء الثالث فهو مشهد ألم وعذاب، ومشهد كهذا هو عمل هدام مؤلم كالموت على المسرح والعذاب الجسماني والجروح وما شاكلها.

-١٢-

سبق أن ذكرنا أجزاء التراجيديا التي يجب أن تعالج كعناصر بالنسبة لها ككل. أما الآن فننتقل إلى أجزاء أخرى تتعلق بالكمية، ونعني الأجزاء المنفصلة التي تنقسم إليها التراجيديا وهي: التمهيد ثم الحدث وثالثاً الخروج وأخيراً غناء الكورس. وهذا الجزء الأخير ينقسم إلى قسمين: البارود والستاسيمون.

وتشترك جميع المسرحيات بهذه الأجزاء، وينفرد بعضها في تقديم الكومو وأغان للممثلين على المسرح.

٢- التمهيد هو جزء كامل يسبق بارود الكورس. أما الحدث فهو ذلك الجزء من المسرحية الذي يقع بين أغان كاملة للكورس. أما الخروج فهو جزء كامل من المسرحية لايعقبه أغنية للكورس. والبارود بالنسبة لدور الكورس هو أول خطاب كامل غير منقسم للكورس، في حين أن الستاسيمون هو أغنية للكورس دون تفاعيل رباعية. والكومو ندب مشترك بين الكورس والممثلين.

٣- لقد سبق أن بحثنا في أجزاء التراجيديا التي يجب أن تعالج كعناصر بالنسبة لها ككل، أما هنا فقد عددنا الأجزاء المنفصلة التي تنقسم إليها المسرحية.

-١٣-

وكتابع لما قيل يجب أن نبدأ في بحث ما يجب أن يهدف إليه الشاعر وما يجب أن يتجنبه في ترتيب الحبكة، وكذلك في الوسائل التي تستطيع التراجيديا أن تحقق بواسطتها آثاراً معينة.

٢- يجب أن تنظم التراجيديا الكاملة -كما رأينا سابقاً- حسب الخطة المعقدة لا البسيطة، وكذلك يجب أن تحاكي الأعمال التي تثير الرأفة والخوف. وهذه هي العلاقة الفارقة بالنسبة للمحاكاة في التراجيديا. ويتضح من ذلك في المقام الأول أن التغير في الحظ الذي تعرضه يجب أن لايكون مشهد رجل فاضل يتحول من الرخاء إلى الشدة، إذ إن هذا لايثير رأفة أو خوفاً، بل يسبب صدمة لنا. كما أن التغير يجب أن لايحدث لرجل شرير ينتقل من الشدة إلى الرخاء، فليس أبغض من هذا على روح التراجيديا، كما أن هذا الموقف لايمتلك أي صفة مفجعة، فلاهو يرضي الشعور الأخلاقي ولاهو يثير الرأفة أو الخوف. كذلك يجب أن لاتعرض أيضاً انهيار رجل شرير إلى أبعد حد. إن حبكة من هذا النوع سترضي الشعور الأخلاقي دون ريب، إلا أنها لن تثير الشعور بالرأفة أو الخوف، إذ لايثير الرأفة سوى وقوع إنسان في نكبة لايستحقها، ولايبعث الخوف سوى كارثة تلحق بإنسان على شاكلتنا، ولذا فإن حادث انهيار رجل شرير إلى أبعد حد لن تكون مخيفة أو مثيرة للشفقة.

٣- يبقى لدينا بعد ذلك شخصية تقع بين هذين الطرفين، هي شخصية رجل لايشتهر بقسط من الخير والعدل، إلا أن نكبته ليست نتاج الرذيلة أو الخسة بل هي نتيجة زلة أو ضعف. ويجب أن يكون رجلاً واسع الشهرة والجاه، شخصية كأوديب أو ثايستز أو أي رجل شهير آخر من أسرة كهذه.

٤- لذا فالحبكة المسبوكة جيداً يجب أن تكون نتيجتها واحدة لامزدوجة كما يؤكد بعضهم. ويجب أن لايكون تغيير الحظ من الرديء إلى الجيد بل على العكس من الجيد إلى الرديء. ويجب أن لايحدث نتيجة للرذيلة بل نتيجة لزلة عظيمة أو ضعف يلحق بشخصية عظيمة كالتي ذكرناها أو أحسن لا أسوأ.

٥- إن مختلف المسرحيات التي مارس كتابتها الشعراء تؤيد وجهة نظرنا، ففي بادئ الأمر، كان الشعراء يسردون أي أسطورة تعرض لهم. أما الآن فإن

أفضل التراجيديات تعتمد على قصص بعض البيوتات الكبيرة، كمصير ألكميون وأوديب وأوريستيز وميليجر وثايستز وتيليفس وآخرين ممن قاموا بأعمال مخيفة أو قاسوا شدائد مريعة. وإذن فالتراجيديا الكاملة من حيث القواعد الفنية يجب أن تكون على هذا الشكل.

٦- يخطئ من ينتقد يوروبيدس لأنه يتبع هذه المبادئ في مسرحياته التي ينتهي معظمها نهاية تعسة، فهذه هي النهاية الصائبة كما قلنا. وأفضل دليل على ذلك أنه إذا عرضت روايات كهذه على خشبة المسرح أو في المباريات الدرامية، فإنه يكون لها أفجع الأثر إذا أجيد تنظيم حبكتها. وبالرغم من أخطاء يوروبيدس بالنسبة للترتيب العام لموضوعاته، فإنه أكثر الشعراء على الإطلاق إثارة للأسى والفجيعة.

٧- ويأتي في المرتبة الثانية ذلك النوع من التراجيديا الذي يضعه البعض في المقام الأول، والمثل على ذلك الأوديسا. إن حبكتها مزدوجة وكارثتها أيضاً تعكس مصير الفاضل ومصير الشرير. ويعود الفضل في منحها المرتبة الأولى إلى ضعف المشاهدين، إذ إن رغبات الجمهور هي التي ترشد الشاعر في كتاباته.

٨- المتعة التي ننالها من هذه الطريقة تختلف عن المتعة التي نحصل عليها من التراجيديا الحقيقية؛ إنها أقرب إلى ما يناسب الملهاة حيث نجد عدوين لدودين مثل أوريستيز وايجستس يتركان المسرح في الخاتمة كأصدقاء، دون أن يَقتل أحدٌ أو يُقتل.

-١٤-

يمكن أن يثار الخوف والرأفة عن طريق المشاهد، ولكنهما قد ينتجان أيضاً عن البناء الداخلي للمسرحية، وهذا هو أفضل سبيل، كما أنه يدل على تفوق الشاعر.

إذ يجب أن تبنى الحبكة بطريقة تجعل السامع يرتجف هلعاً ويذوب شفقة على ما يحدث حتى ولو لم يشاهد المسرحية، وهذا هو الانطباع الذي يجب أن نتلقاه لدى سماع قصة أوديب.

٢- أما إحداث هذا الأثر عن طريق المشاهد فيدل على أسلوب أقل فنية ويعتمد على مساعدات خارجية، كما أن الذين يستخدمون المشاهد كي يخلقوا شعوراً بالهول والفظاعة لاشعوراً بالخوف هم غرباء عن غاية التراجيديا، إذ يجب أن لانتطلب من التراجيديا كل نوع من المتعة بل ذلك النوع المناسب لها فقط.

٣- وبما أن المتعة التي يجب أن يقدمها الشاعر هي تلك التي تأتي بإثارة الخوف والرأفة عن طريق المحاكاة، فمن الواضح أن تنطبع هذه الصفة على الحوادث. وإذن فلنحدد الظروف التي نعتبرها مخيفة أو مثيرة للرأفة.

٤- إن الأعمال القادرة على إحداث هذا الأثر يجب أن تقع بين أصدقاء أو أعداء أو أشخاص لاتربط بعضهم إلى بعض أي علاقة. فإذا قتل شخص عدوه فلاشيء في العمل أو القصيدة يثير الرأفة، إلا إذا كان العذاب بحد ذاته مثيراً للشفقة، وكذلك الحال بالنسبة لأشخاص لاتربطهم أي علاقة. إلا أنه إذا وقعت الحادثة المؤسية بين من هم أقارب أو أصدقاء حميمون - أي إذا قتل، على سبيل المثال، أخ أخاه أو تعمد أن يقتله، أو قتل ولد أباه، أو قتلت أم ابنها أو قتل ابن أمه، أو حدث أي عمل آخر من هذا النوع- فتلك هي المواقف التي يجب أن يتطلع إليها الشاعر.

٥- ليس من الضروري أن يهدم الشاعر إطار الأسطورة المتوارثة -كأن يهدم الحقيقة مثلاً في حادثة قتل أوريستيز لكلايتمنسترا، أو قتل ألكميون لإيرفايل- إلا أن من الواجب أن يظهر شيئاً من الأصالة الشخصية وأن يعالج المادة التقليدية بمهارة. ولنشرح بوضوح أكثر ما نعنيه بالمعالجة الماهرة.

٦- يمكن أن يجري العمل عن قصد، وبمعرفة من الأشخاص، على طريقة الشعراء الأقدمين، وهذا ما صنعه يوروبيدس حين جعل ميديا تصرع أطفالها. كما يمكن أن ينفذ العمل المرعب عن جهل، ثم تكتشف بعد ذلك رابطة الملكية أو الصداقة، والمثل على ذلك أوديب سوفوكليس. إلا أن الحادثة هنا خارجة عن نطاق الدراما، ولكنها في بعض الحالات تدخل ضمن إطار العمل الروائي: ويمكننا أن نذكر ألكميون استيداماس أو تيليجونس في أوديسبوس الجريح.

٧- ثمة حالة ثالثة هي أن توشك على التنفيذ وأنت تعرف الأشخاص ثم تتراجع. والحالة الرابعة هي عندما يوشك انسان أن يقوم عن جهل بعمل لايعوّض، ثم تنبلج له الحقيقة قبل التنفيذ. هذه هي الطرق الوحيدة الممكنة، إذ إن العمل يجب أن يحصل أو لايحصل عن علم أو عن غير علم. وأسوأ هذه الطرق جميعها هو أن توشك على التنفيذ وأنت تعرف الأشخاص ثم تعرض عن العمل، فهذه صدمة غير مفجعة إذ لايتبعها كارثة، ولذا فلا نكاد نجدها في الشعر أبداً، إلا أن هناك مثلاً واحداً على ذلك في أنتيجونا، عندما يهدد هيمون بقتل كريون.

٨- ويأتي بعد الطريقة السابقة في الأفضلية، الطريقة التي تنتهي باقتراف العمل. وأفضل منها أن يرتكب العمل عن جهل، ثم تكتشف الحقيقة إثر ذلك، ففي هذه الحالة لايصدمنا شيء عند اقتراف العمل، ولاتحدث المفاجأة إلا بعد اكتشاف الحقيقة.

٩- أما الحالة الأخيرة فهي أفضلها جميعاً، وفي كريسفونتس مثل عليها، إذ تهم ميروب بذبح ابنها إلا أنها تعرض عن ذلك عندما تكتشف الحقيقة. وكذلك في افيجينيا إذ تتعرف الأخت على أخيها في اللحظة المناسبة، وفي هيلي أيضاً إذ يتعرف الابن على أمه في اللحظة التي يوشك أن يفقد فيها الأمل بالعثور عليها. وهذا هو السبب الذي يفسر قلة عدد الأسر التي يمكن أن تكون صالحة كمواضيع للتراجيديا، إذ لم يكن الفن هو الذي ساعد الشعراء على البحث عن مواقف كهذه

وطبع مواضيعهم بطابع التراجيديا، بل هي الصدفة السعيدة. إنهم من أجل ذلك، مجبرون على الرجوع إلى تلك البيوتات التي يشمل تاريخها حوادث مثيرة كهذه. لقد ذكرنا ما يكفي عن البنية المناسبة للحوادث والحبكة.

-١٥-

ثمة أمور أربعة يجب أن نهدف إليها في بحث الشخصيات؛ الأمر الأول والأهم هو أن تكون الشخصية خيرة. إن أي كلام أو عمل يكشف عن هدف أخلاقي من أي نوع يكون معبراً عن الشخصية: وتكون الشخصية خيرة إذا كان الهدف خيراً. وهذا القانون نسبي بالنسبة لكل طبقة. حتى المرأة يمكن أن تكون خيرة وكذلك العبد، مع أنه يمكن أن نقول إن المرأة كائن متدن والعبد مخلوق لاقيمة له على الإطلاق.

٢- الأمر الثاني الذي نهدف إليه هو اللياقة، إن الشجاعة من صفات الرجولة، أما إذا تحلت المرأة بالشجاعة والحذق والجرأة فتلك أمور غير لائقة بها.

٣- ثالثاً: يجب أن تكون الشخصية واقعية، وهذا أمر يختلف عن الجودة واللياقة كما وصفناهما هنا.

٤- أما النقطة الرابعة فهي التماسك والثبات في الشخصية، إذ إنه حتى إذا كان موضوع المحاكاة الذي أوحى بهذا النوع من الشخصية غير متماسك، فإن عدم تماسكه هذا يجب أن يستمر بشكل ثابت.

٥- نستطيع أن نقدم منيلاوس في أوريستز كمثال على انحطاط الشخصية وتجردها من الهدف.

كما أن لدينا مثالاً علي عدم اللياقة وعدم الملاءمة نجده في انتحاب أوديسيوس في «سكيلا» وفي خطاب ميلانيب. وهنالك مثال على عدم التماسك

والثبات نجده في افيجينيا في أوليس، ذلك أن افيجينيا المتوسلة لاتشبه نفسها على الإطلاق فيما بعد.

٦- وهكذا يجب أن يهدف الشاعر إلى الأشياء الضرورية أو الممكنة في بناء الحبكة وفي تصوير الشخصيات أيضاً. وإنسان ذو شخصية معلومة يجب أن يتكلم ويتصرف بطريقة معلومة حسب قاعدة الضرورة أو الاحتمال، تماماً كما تتبع هذه الحادثة أخرى حسب التسلسل الضروري أو المحتمل.

٧- لذا يتضح لنا أن حل العقدة، كتعقيدها، يجب أن يصدر عن الحبكة ذاتها، لاعن طريق تدخل سماوي كما يحدث في الميديا أو في رجوع اليونان في الإلياذة. هذا ويجب أن يُستخدم التدخل السماوي فقط في الحوادث الخارجة عن الدراما، أي في حوادث سابقة أو تالية، خارجة عن نطاق المعرفة البشرية، تتطلب من شخص أن ينقلها أو من قوة أن تتنبأ بها، إذ إننا نعزو إلى الآلهة القدرة على رؤية جميع الأمور. أما داخل العمل فيجب ألا نصادف شيئاً غير منطقي. وإذا لم نستطع إقصاء الأمور غير المنطقية، فيجب أن تكون خارج نطاق التراجيديا. وهذا ما يحدث فعلاً لعنصر اللامعقول في أوديب سوفوكليس.

٨- بما أن التراجيديا هي محاكاة الأشخاص الذين هم فوق المستوى العادي، فإنها يجب أن تحذو حذو الفنانين الذين يختصون برسم الأشخاص. إنهم، وهم ينقلون الشكل الأصلي المميز، يصنعون في الوقت ذاته مثيلاً للواقع هو أيضاً أجمل منه. وكذلك الشاعر أيضاً في تمثيله لأشخاص غضوبين كسولين، أو ذوي عيوب أخرى في شخصياتهم، يجب أن يحافظ على النوع ويجعله في الوقت ذاته أنبل مما هو، وبهذه الطريقة بالذات يصور كل من أجاثون وهوميروس شخصية آخيل.

٩- هذه هي القوانين التي يجب أن يراعيها الشاعر، كما أن عليه أن لايهمل ما يروق للحواس ويستهويها. ومع أن هذه الأمور ليست جوهرية إلا أنها ملازمة

للشعر، وفيها أيضاً متسع كبير للأخطاء. ولكننا تكلمنا عنها بما فيه الكفاية في مقالاتنا المنشورة.

-١٦-

لقد شرحنا المقصود بكلمة التعرف، وسنعدد الآن أنواعه:

أولها وأقلها وتجرداً من الذكاء هو التعرف بواسطة العلامات، وتلك طريقة قد استخدمت بشكل واسع.

٢- تظهر بعض هذه العلامات منذ الولادة، كالرمح الذي «يخلق على أجسام أفراد الجنس البشري الترابي» أو النجوم التي يدخلها كارسينس في مسرحية ثايستز. وثمة علامات أخرى يكتسبها الفرد بعد الولادة، وبعضها علامات جسدية، وبعضها الآخر ندوب. وهنالك علامات خارجية كالعقود أو العلب الصغيرة كما في تايرو، إذ يحدث بواسطتها الاكتشاف.

٣- تتطلب هذه العلامات، على وضوحها، شيئاً من المهارة في المعالجة. ففي حادثة التعرف على أوديسيوس بواسطة الندبة، يحدث الاكتشاف عن طريق المرضة من ناحية، وعن طريق رعاة الخنازير من ناحية ثانية. أما استعمال هذه العلامات من أجل البرهنة ذاتها، أو استعمال أي دليل رسمي سواء أكان مصحوباً بالعلامات أم لم يكن، فذلك أسلوب في التعرف أقل فنية من غيره. والنوع الأفضل هو الذي يحدث عند تغير الحوادث كما في مشهد الحمام في الأوديسا.

٤- ثم تأتي بعد ذلك حوادث التعرف التي يخترعها الشاعر حسب إرادته، والتي تفتقر إلى الفن لهذا السبب. والمثل على ذلك أوريستيز في «افيجينيا» إذ يكشف بنفسه حقيقة شخصيته. إن افيجينيا تعرف نفسها بواسطة الرسالة، ولكن أوريستيز يكشف نفسه بالكلام شخصياً، فيقول ما يريده الشاعر وليس ماتستوجبه

الحبكة، ولذلك فهذه الحالة تتفق وما ذكر أعلاه عن الخطأ وكأن أوريستيز قد أحضر معه علامة. وثمة مثل آخر مشابه هو «صوت المكوك» في تيريوس لسوفوكليس.

٥- أما النوع الثالث فيعتمد على الذكرى، وذلك عندما تثير رؤية شيء ما شعوراً معيناً، كما في «القبارصة» تأليف ديكيوجينز حيث ينفجر البطل في البكاء عند رؤيته للصورة، أو في «أغنية أولسينس» حيث يسمع أوديسيوس مغنياً يعزف على القيثارة فيتذكر الماضي ويبكي فيحدث التعرف.

٦- يحدث النوع الرابع بعملية منطقية. وفي مسرحية كويفوري نقرأ ما يلي: «إن شخصاً يشبهني قادم إلى هنا، ولاأحد يشبهني سوي أوريستيز، لذا فأوريستيز قد جاء». وكذلك الحال أيضاً في الاكتشاف الذي تقوم به افيجينيا في مسرحية «بوليدس السفسطائي» إذ كان من الطبيعي جداً أن يقول أوريستيز «وهكذا يجب أن أموت أنا أيضاً على المذبح كما ماتت أختي». وكذلك أيضاً في مسرحية تايديس لثيوديكتس حيث يقول الأب «قدمت لأجد ابني ففقدت حياتي»، وفي فينيدو تستنتج النساء مصيرهن عند رؤيتهن المكان بقولهن: «لقد قدر علينا أن نموت هنا، في هذا المكان، حيث ألقي بنا».

٧- وثمة نوع مركب من التعرف يشمل استنتاجاً خاطئاً من قبل أحد الأشخاص، كما هو الحال مع أوديسيوس عندما يتنكر في زي رسول، لقد قال «آ» إن أحداً آخر لم يستطع أن يثني القوس، ولذا فقد تصور «ب» أوديسيوس المتنكر أن «آ» سيتعرف على القوس مع أنه في الواقع لم يره من قبل مطلقاً. إن حصول تعرف بهذه الطريقة، أي توقع تعرف «آ» على القوس، يشكل استنتاجاً خاطئاً.

٨- أفضل أنواع التعرف هو الذي ينبع من الحوادث «نفسها»، حيث يحدث الاكتشاف المفاجئ بوسائل طبيعية كما في أوديب سوفوكليس وفي افيجينيا. فقد كان من الطبيعي أن ترغب افيجينيا في إرسال خطابات. إن ألوان التعرف هذه

وحدها هي التي تستغني عن وسائل المساعدة الاصطناعية من تذكارات وحجب، ويأتي في المرتبة الثانية التعرف عن طريق الاستنتاج.

-١٧-

عندما يؤلف الشاعر حبكة الرواية، مستخدماً اللغة والألفاظ المناسبة، فإن عليه أن يضع المشهد نصب عينيه قدر الإمكان. إنه بهذه الطريقة يرى كل شيء بوضوح عظيم وكأنه يشاهد العمل أثناء أدائه على المسرح. وهو بهذا يكتشف ماينسجم مع الموضوع ويحذف كل ما ليس له صلة به. ونحن نلمس الحاجة إلى هذا القانون عندما نرى الخطأ الذي وقع فيه كارسينس، إذ فاته أن أمفياروس كان عائداً في طريقه من المعبد. وقد أخفقت هذه الرواية على المسرح لأن الجمهور استاء من هذا الإغفال.

٢- عندما يؤلف الشاعر مسرحيته يجب أن يستغل كل طاقته ويستعين بالايحاءات المناسبة. فإذا أراد أن يقنع الجمهور بما يشعر به من عواطف فإن أفضل طريقة هي أن يشارك شخصياته مشاعرها، وحينذاك يثور الشخص المضطرب ويحتد الغاضب وكأن الأمر أشد ما يكون واقعية. ولذا فالشعر يتضمن موهبة ميمونة من الطبيعة أو عرقاً من الجنون. والشاعر يتقمص في الحالة الأولى أي شخصية يريدها، ويخرج في الحالة الثانية عن إطار ذاته.

٣- أما بالنسبة للقصة، فإن على الشاعر سواء أخذها جاهزة أم بناها بنفسه، أن يضع لها مخططاً عاماً في بادئ الأمر، ثم يعبئ الفراغ بالحوادث ويتسع في التفصيلات. ويمكن توضيح الخطة العامة بالرجوع إلى افيجينيا؛ فتاة صغيرة، تقدم ضحية ثم تختفي بشكل غامض عن أنظار هؤلاء الذين قدموها قربانا. لقد نقلت إلى بلاد أخرى حيث يفرض العرف أن يقدم الأهالي جميع الغرباء قرابين للآلهة،

وقد وظفت افيجينيا في خدمة هذه الآلهة . ويحدث بعد مرور بعض الوقت أن يأتي أخوها . ربما يكون الوحي قد أمره لسبب من الأسباب أن يذهب إلى هناك ، لكن هذا خارج عن نطاق الخطة العامة للمسرحية ، كما أن القصد من مجيئه هو أيضاً خارج عن العمل الرئيسي . إنه على أي حال يأتي ثم يقبض عليه . وما أن يوشكوا على تقديمه قرباناً للآلهة حتى يكشف الستار عن شخصيته . ويمكننا الاطلاع على طريقة التعرف بالرجوع إلى يوروبيدس أو بوليدس ، إذ يصيح الأخ بشكل طبيعي في مسرحية هذا الأخير «لم تكن أختى هي الضحية الوحيدة ، بل قدر علي أنا أيضاً ، أن أقدم قرباناً للآلهة» ، وكانت هذه الملاحظة سبباً في نجاته .

٤ - يبقى بعد توزيع الأسماء تعبئة الفراغ بالحوادث الهامة ، وهذه يجب أن تكون ذات علاقة وطيدة بالعمل . وفي حالة أوريستيز مثلاً نلفى أن جنونه هو الذي يؤدي إلى اعتقاله ، ثم إلى خلاصه بواسطة الطقوس التطهيرية .

٥ - تكون الحوادث في الدراما قصيرة ، في حين أنها تؤدي في الشعر الملحمي إلى الإطالة . وباستطاعتنا أن نلخص قصة الأوديسا هنا بسرعة . يغيب رجل معين عن بيته سنوات عديدة ، ويرقبه بوزيدون [1] بغيرة وحسد ، ويترك شريداً . وفي هذه الأثناء يعاني بيته حالة بؤس شديدة ، إذ يبدد خطاب زوجته أمواله ويتآمرون على حياة ابنه . وأخيراً يصل إلى بلاده بعد أن تقذفه العواصف ، ويتصل بأشخاص معينين ، ثم يهاجم الخطاب بنفسه ، ويبقى حياً بعد أن يميتهم جميعاً . هذا هو جوهر الحبكة ، أما البقية فحوادث استطرادية .

-١٨-

تقسم كل تراجيديا إلى قسمين ؛ «التعقيد» ثم حل العقدة أو إظهار الحقيقة . ولإحداث التعقيد غالباً ما تتحد الحوادث الخارجة عن العمل مع جزء من العمل الرئيسي ، أما ما تبقى فيدخل في حل العقدة . إنني أعني بالتعقيد ما يمتد من بداية

---

(١) إله البحر عند اليونان .

العمل إلى الجزء الذي تظهر فيه نقطة التحول إلى الحظ الجيد أو إلى الرديء. أما حل العقدة فيمتد من بداية التغيير إلى النهاية. وهكذا ففي لينسيوس لثيوديكتس يتكون التعقيد من الحوادث التي افترض حدوثها سابقاً في الدراما، ومن القبض على الطفل، وبعد ذلك يمتد حل العقدة من الاتهام بالجريمة إلى النهاية.

٢- ثمة أربعة أنواع من التراجيديا: هي النوع المعقد، وهو يعتمد كلياً على انعكاس الموقف وعلى التعرف، ثم النوع العاطفي كالتراجيديات التي تتناول ايجاكس واكسيون (حيث الدافع هو الانفعال العاطفي)، والنوع الأخلاقي (ودوافعه أخلاقية) كما في فثيوتيدس وبيليس، والنوع الرابع وهو البسيط (ونستبعد منه العنصر الذي يعتمد على المشاهد فقط) ومثاله فورسايدس وبروميثيوس ومشاهد صورت في الجحيم.

٣- إن على الشاعر أن يحاول قدر استطاعته مزج جميع العناصر الشعرية، وإذا لم يتحقق له ذلك فليحاول أن يجمع معظمها وأكثرها أهمية، وخاصة ما يتصل بسبب ازدياد النقد المغالط في الوقت الحاضر. لقد برع شعراء الماضي كل في فرعه الخاص، أما نقاد اليوم فيتوقعون من شخص واحد أن يفوق الآخرين جميعاً في ميادين تفوقهم المتعددة.

وإذا أردنا أن نقيس مدى الانسجام أو التفاوت في تراجيديا من التراجيديات فإن أفضل اختبار هو حبكة الرواية. والوحدة تكون حيث يتساوى التعقيد والحل في المستوى، إذ إن الكثير من الشعراء يعقد العقدة جيداً ولكنه يسيء حلها، وعلى الشاعر أن يتقن كلاً من هذين الفنين.

٤- وعلى الشاعر أيضاً أن يتذكر ما قيل كثيراً في السابق، فلايحول بنياناً ملحمياً إلى تراجيديا، وأقصد بالبنيان الملحمي بناء متعدد الحبكات، كأن يصنع مثلاً، تراجيدياً من قصة الإلياذة بأكملها، إذ إن أجزاء الملحمة، تتخذ الجسامة اللائقة بسبب طولها، أما في الدراما فلايحظى الشاعر بما يتوقعه من نتيجة.

٥- والدليل على ذلك أن الشعراء الذين استخدموا في بناء مآسيهم قصة «سقوط طروادة» بأكملها، كما فعل يوروبيدس، بدلاً من اختيار بعض أجزائها، أو كما فعل من استخدم قصة نيوب الكاملة كأسخيلوس ولم يستخدم جزءاً منها فحسب، قد أخفقوا إخفاقاً ذريعاً أو صادفوا نجاحاً طفيفاً على المسرح، وحتى أجاثون قد أخفق بسبب هذا العيب، إلا أنه قد أظهر، بالنسبة «لانعكاس الموقف»، مهارة عظيمة في جهده لإرضاء الذوق العام، وإحداث تأثير تراجي يرضي الشعور الأخلاقي.

٦- إن مثل هذا التأثير يحدث عندما يُخدع وغد ذكي مثل سيزيفس أو يُهزم نذل شجاع. ومثل هذا الحادث ممكن بالمعنى الذي يقصده أجاثون إذ يقول «من الممكن أن تحدث عدة أشياء مخالفة لقواعد الاحتمال».

٧- يجب أن يعتبر الكورس أيضاً كواحد من الممثلين، وأن يكون جزءاً لايتجزأ من الكل، وأن يشترك في العمل على طريقة سوفوكليس لا على طريقة يوروبيدس. أما بالنسبة لمن أتى بعدهما من الشعراء، فإننا نجد أغاني كورسهم لاتكاد ترتبط بصلة مع موضوع المسرحية. ويغدو لذلك غناء الكورس مجرد مادة للهو بين فترات التمثيل. وأجاثون هذا هو المسؤول عن اختراع هذه العادة ومزاولتها. إننا في هذه الحالة لانجد فارقاً بين تقديم هذه الاستراحات الكورسية وبين نقل خطاب أو حتى مشهد كامل من موضعه في مسرحية إلى موضع آخر في مسرحية ثانية.

-١٩-

بعد أن فرغنا من بحثنا في كافة أجزاء التراجيديا يبقى علينا أن نتحدث عن اللغة والفكر. وإذا أردنا التكلم عن الفكر فلنرجع إلى ما قيل في علم الخطابة، إذ يقع الفكر في دائرة اختصاصها.

٢- ينطوي تحت لواء الفكر كل تأثير يحدثه الكلام، وأقسامه هي مايلي: الدليل والتنفيذ، ثم إثارة المشاعر كالشفقة والخوف والغضب وما شابه ذلك ثم الإيحاء بالأهمية أو عكسها.

٣- من الواضح أن الحوادث الدرامية يجب أن تعالج وجهات النظر نفسها التي تعالج منها الخطب الدرامية عندما يكون الهدف هو إثارة الشعور بالشفقة والخوف والأهمية أو الاحتمال. والفارق الوحيد هو أن الحوادث يجب أن تفصح عن نفسها دون تفسير لفظي، بينما يجب الحصول على التأثير الذي يهدف إليه الكلام عن طريق المتكلم، ونتيجة لكلامه، وإلا فما هي وظيفة المتكلم، إذا أفصح لنا الشاعر عن الفكر مستقلاً عن أقوال المتكلم؟

٤- أما بالنسبة للّغة، فإن جانباً من البحث يعالج الأساليب اللفظية. إلا أن هذه الدائرة من المعرفة تتعلق بفن النطق وهي من اختصاص أسياده، وتشمل على سبيل المثال: تعريف الأمر والرجاء والإثبات والتهديد والسؤال والجواب وهلم جرا...

٥- إن معرفة هذه الأمور أو عدم معرفتها لايمسان فن الشاعر جدياً. ومن منا يلوم هوميروس على الخطأ الذي يعزوه إليه بروتاغوراس في قوله «غني، يا آلهة السخط» على اعتبار أنه يوجه أمراً في قالب من الدعاء؟ إن بروتاغوراس يرى أن طلبك من شخص أن يفعل شيئاً أو لايفعله هو أمر، ولذا فالأفضل أن نترك هذا البحث لأنه لاينتمي إلى الشعر بل إلى فن آخر.

-٢٠-

[تحتوي اللغة بشكل عام على الأجزاء التالية: الحرف والمقطع وكلمات الوصل، والاسم والفعل، وتصريف الكلمة أو حالها، والجملة أو العبارة.

٢- الحرف صوت لاينقسم. ولايدخل في عداد الحروف كل صوت، بل تدخل تلك الأصوات التي تكون جزءاً من مجموع الأصوات فقط، إذ إن الحيوانات تنطق بأصوات لاتتجزأ. ولاأسمي أياً منها حرفاً.

٣- إن الصوت الذي أعنيه يمكن أن يكون حرف علة، أو شبه حرف عله أو حرفاً ساكناً. وحرف العلة له صوت مسموع دون أن يكون للسان أو الشفة تأثير على ذلك. أما شبه حرف العلة فهو الحرف الذي له صوت مسموع بتأثير من اللسان أو الشفة، ومثال ذلك حرف السين والراء. أما الحرف الساكن فهو الذي لاصوت له حتى مع تأثير اللسان والشفة، إلا أنه إذا أضيف إلى حرف علة يصبح مسموعاً، كحرفي الجيم والدال.

٤- يميّز بين هذه الحروف تبعاً للشكل الذي تتخذه في الفم والمكان الذي تصدر منه، أو تبعاً لكونها مفخمة أو سلسلة طويلة أو قصيرة، مشددة أو بطيئة، أو بين بين، وكل هذه المسائل تهم بتفصيلاتها من يكتبون عن الأوزان الشعرية.

٥- المقطع صوت غير دال مؤلف من حرف ساكن وحرف علة. إن الجيم والراء تشكلان مقطعاً سواء أضيفت إليهما A فأصبحتا جرا gra أو لم تضف. أما الاستفسار عن الفروق في ذلك فهو من اختصاص علم الأوزان أيضاً.

٦- كلمة الوصل هي صوت غير دال لايسبب اتحاد أصوات عديدة في صوت واحد دال ولايمنعه. ويمكن أن يوضع في أول الجملة أو أخرها أو منتصفها، وكذلك يمكن أن يصبح هذا الصوت غير دال ذا دلالة إذا اتحد مع أصوات عديدة دالة.

٧- باستطاعته كلمة الوصل أن تعين بداية الجملة أو نهايتها أو انقسامها، إلا أنها لاتستطيع أن تقف وحيدة في بداية الجملة.

٨- الاسم هو صوت مركب دال لايشير إلى زمن، وكل جزء منه ليس له دلالة إذا كان وحده. ونحن، في الكلمات المزدوجة أو المركبة، لانستعين بالأجزاء المنفصلة، على أنها في حد ذاتها ذات دلالة.

٩- الفعل صوت مركب دال يحدد الوقت. وهو على شاكلة الاسم، إذ ليس لأجزائه دلالة إذا كانت منفردة. وكلمة «رجل» أو «أبيض» لاتعبر عن فكرة «متى»، ولكن «هو يمشي» أو هو «قد مشى» تدل على الزمن الحاضر أو الماضي.

١٠- يصيب التصريف الاسم والفعل ويعبر عن علاقة الملكية (منه) أو (إليه) أو ماشابهها، أو عن العدد سواء كان «واحداً» أم متعدداً «كرجل» أو «رجال»، أو الأساليب أو اللهجات في الإلقاء الحقيقي كالسؤال والأمر. أما «هل ذهب؟» و«اذهب» فتصريفات فعلية من هذا النوع.

١١- الجملة أو العبارة صوت مركب دال، بعض أجزائه بحد ذاتها على الأقل ذات دلالة. ولاتتألف كل مجموعة من الكلمات من أفعال وأسماء، إذ باستطاعة بعضها التخلي عن الفعل كما في «تعريف الإنسان» مثلاً. وبالرغم من ذلك فإن العبارة تحافظ دوماً على جزء دال كما في «في المشي» أو «كليون بن كليون». وتستطيع الجملة أو العبارة أن تكون وحدة بطريقتين- بالدلالة على شيء واحد، أو باحتوائها على عدة أجزاء متصل بعضها ببعض، فالإلياذة واحدة لجمعها بين أجزاء، وتعريف الإنسان واحد بسبب وحدة الشيء الذي يدل عليه].

-٢١-

الكلمات نوعان بسيط ومزدوج. وأقصد بالبسيط الذي يتألف من عناصر غير دالة. والمزدوج أو المركب الذي يتألف من عنصر دال وآخر غير دال أو من عنصرين دالين (بالرغم من أنه دلالة لعنصر ضمن كلمة). ويمكن للكلمة بهذا

الشكل أن تكون ثلاثية أو رباعية أو متعددة في شكلها ككثير من التعابير الماسيلية في مثل «صلوا للأب زوس».

٢- إما أن تكون الكلمة شائعة أو غريبة أو مجازية أو مزركشة أو مخترعة حديثاً أو مطولة أو مختصرة أو محورة.

٣- والكلمة الشائعة هي المستعملة في الكلام العادي للناس، والغريبة هي المستعملة في بلد آخر، لذا فالكلمة الواحدة يمكن أن تكون شائعة وغريبة في الوقت ذاته ولكنها لاتكون كذلك بالنسبة للشعب نفسه. إن كلمة «رمح» شائعة عند القبارصة لكنها غريبة بالنسبة لنا.

٤- المجاز هو استعمال اسم أجنبي، وذلك عن طريق النقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس، أو من النوع إلى النوع، أو عن طريق المماثلة أي التناسب.

٥- والمثل على نقل الاستعمال من الجنس إلى النوع مايلي: «هناك تضطجع سفينتي»، فالرسو في الميناء هو نوع من النوم. ومن النوع إلى الجنس «حقاً، لقد قام أوديسيوس بعشرة آلاف عمل نبيل»، وعشرة آلاف هنا هي للتعبير عن الكثرة بشكل عام. ومن نوع إلى نوع «وانتزع حياته بنصل من البرونز» و«شق المياه بمركب من البرونز الجبار»، فكلٌ من انتزع وشق نوع من الجذب.

٦- أما التشبيه أو التناسب فهو عندما تكون العبارة الثانية بالنسبة للأولى كما تكون العبارة الرابعة بالنسبة للثالثة، وحينذاك يمكننا أن نستعمل العبارة الرابعة في موضع الثانية أو الثانية في موضع الرابعة، إلا أننا في بعض الأحيان نقيد الاستعارة ونضيف العبارة إلى الكلمة المناسبة. وهكذا فإن القدح بالنسبة لديونيسس هو كالدرع بالنسبة لآريس. ويمكن أن ندعو القدح بـ «درع ديونيس» والدرع بـ «قدح آريس». وكذلك فإن «الشيخوخة بالنسبة للحياة كالمساء بالنسبة للنهار» ولذا يمكننا

أن نلقب المساء بـ «شيخوخة النهار» والشيخوخة بـ «مساء الحياة»، أو «شمس الحياة الغاربة» على حد تعبير امبيدوكليس.

٧- وقد لاتوجد في بعض الأحيان كلمات تضاف لبعض عبارات التناسب، ومع ذلك يظل بإمكاننا أن نستعمل الاستعارة. إن بعثرة الحبوب مثلاً تدعى بالبذر، أما عمل الشمس في نشر أشعتها فليس له اسم. إلا أن عملية الشمس هذه تشابه عملية بذر الحبوب وترتبط بها، لذا جاء تعبير الشاعر «يبذر الضوء الذي خلقه اللّه».

٨- ثمة طريقة أخرى يستعمل فيها هذا النوع من الاستعارة، إذ يمكننا أن نستخدم تعبيراً غريباً بعد أن نجرده من صفة واحدة من صفاته العادية، فلانطلق على الدرع كلمة «قدح آريس» بل نقول «قدح بلا خمر».

٩- أما الكلمة المخترعة حديثاً فهي التي لم تستعمل محلياً أبداً بل تبناها الشاعر فقط، ومثال ذلك استعمال كلمة «الإنبات» بمعنى «ظهور القرون» وكلمة «المتوسل» بمعنى «الكاهن».

١٠- تطول الكلمة عندما يستبدل حرف علة بحرف أطول منه أو عندما يضاف إليها مقطع. وتختصر الكلمة عندما يزال جزء منها.

١١- الكلمة المحوّرة هي التي يطرأ تغيير على جزء منها ويبقى الجزء الآخر ثابتاً.

١٢- (الأسماء مذكرة أو مؤنثة أو مشتركة الجنس ...).

-٢٢-

الأسلوب الكامل هو الذي يكون واضحاً دون إسفاف. أما أوضح أسلوب فهو الذي يستعمل الكلمات الشائعة أو المناسبة فقط، غير أنه في الوقت ذاته

أسلوب مبتذل. والمثل على ذلك شعر كليوفون وستينلوس. ومن ناحية أخرى فإن اللغة الضخمة التي ترتفع فوق اللغة العادية هي التي تستخدم كلمات غير عادية. وأعني بغير عادية كلمات غريبة أو (نادرة)، مجازية، مطولة، أو باختصار أي شيء يختلف عن الاصطلاحات العادية.

٢- إن أسلوباً يتألف معظمه من كلمات كهذه إما أن يكون لغزاً أو رطانة: لغزاً إذا تألف من استعارات، ورطانة إذا تألف من كلمات غريبة أو (نادرة). إذ إن أساس اللغز هو التعبير عن حقائق واقعة في تراكيب مستحيلة. ولايمكن تحقيق ذلك بترتيب كلمات عادية بل باستعمال الاستعارة. والمثل على اللغز ما يلي: «شاهدت رجلاً يستعين بالنار كي يلصق بالغراء البرونز على رجل آخر» وأنواع أخرى مشابهة.

أما اللغة التي تتكون من تعابير غريبة (أو نادرة) فهي رطانة.

٣- لذا فإن من الضروري للأسلوب أن نمزج بين هذه العناصر جميعها، إذ إن استعمال الكلمة الغريبة والمجازية والمزخرفة والأنواع الأخرى المذكورة أعلاه ستنهض بالأسلوب إلى مستوى أرقى من العادي أو المبتذل، في حين أن استعمال الكلمات المناسبة سيجعل الأسلوب واضحاً.

٤- لاشيء يزيد من وضوح اللغة ويبعدها عن المستوى العادي في الوقت ذاته أكثر من التطويل والاختصار وتغيير الكلمات. وبالانحراف عن الاصطلاح السوي في حالات استثنائية، تستطيع اللغة أن تحصل على الامتياز، بينما هي تضمن الوضوح بتقيدها الجزئي بالاستعمال العادي.

٥- يخطئ من ينتقد الشاعر ويسخر منه لمنحه نفسه هذه الحريات اللفظية. وقد صرح أوكليدس الأكبر بأنه من السهل أن يكون الإنسان شاعراً إذا سمح له بإطالة المقاطع حسب إرادته. كما أنه سخر من ذلك مراراً في شعره.

٦- أن يُجيز الشاعر لنفسه شتى الانحرافات التي ذكرت سابقاً، بشكل متطرف، هو أمر شنيع بلاريب. وعلى الشاعر أن يحترم الاعتدال في استعمال أي أسلوب لغوي، فإذا استعمل المجاز والكلمات الغريبة (أو النادرة) أو أي شكل لفظي مشابه، دون مناسبة، بقصد إثارة الضحك فإن النتيجة تكون وخيمة.

٧- إن الاستعمال المناسب للتطويل يمكن أن يحدث فارقاً كبيراً في التأثير. ويتضح لنا ذلك في شعر الملاحم إذا أضفنا مقاطع عادية إلى البيت، وكذلك إذا أخذنا كلمة غريبة أو (نادرة)، استعارة أو أي اسلوب مشابه في التعبير واستعضنا عنها باصطلاح دارج أو مناسب، فإن صحة ملاحظتنا ستبدو واضحة للعيان.

إن كلاً من اسخيلوس ويوروبيدس مثلاً قد ألف أبياتاً من البحر الأيامبي المفعولي الوزن، إلا أن تغيير كلمة واحدة من قبل يوروبيدس الذي استخدم العبارة النادرة بدلاً من العادية، يجعل بيتاً من شعره جميلاً وآخر سخيفاً.

٨- سخر اريفريدز من كتاب التراجيديا لاستعمالهم عبارات لايستخدمها أحد في الكلام العادي. إلا أن استعمال هذه العبارات غير الشائعة، هو بالذات سبب تميز الأسلوب، ولكن الناقد أخفق في رؤية ذلك.

٩- إنه لشيء عظيم أن يستعمل الشاعر أساليب التعبير المختلفة استعمالاً مناسباً، وكذلك الكلمات المركبة والغريبة (أو النادرة) وهلم جرا . . إلا أن أعظم صفة للشاعر هي أن يتحكم في استعمال المجاز. وهذا أمر لايستطيع الإنسان أن يتعلمه من الآخرين، لذا فهو دليل النبوغ لأن استعمال استعارات جيدة يدل على مقدرة في ملاحظة أوجه الشبه.

١٠- إن الكلمة المركبة من بين هذه الأنواع المختلفة من الكلمات، تصلح للشعر الحماسي، كما تصلح الكلمة النادرة للشعر البطولي، والمجازية للأيامبي المفعولي الوزن. وفي الشعر البطولي، تستخدم جميع هذه الأنواع. أما في الشعر

الأيامبي المفعولي الوزن الذي ينقل الكلمات المألوفة إلى أبعد مدى ممكن، فأفضل الكلمات للاستعمال هي تلك التي نجدها في النثر، وهي الكلمات الشائعة أو المناسبة أو المجازية أو المزخرفة.

وقد يكفي هذه الذي ذكرناه بالنسبة للتراجيديا والمحاكاة عن طريق العمل.

-٢٣-

أما بالنسبة للمحاكاة الشعرية التي تعتمد على السرد في شكلها وتستخدم وزناً واحداً، فيجب أن تبنى حبكتها على أسس درامية كما هو الحال في التراجيديا. ويجب أن يشمل موضوعها عملاً واحداً تاماً له بداية ووسط ونهاية. ولذا فهي تشبه كائناً حياً في وحدته الكلية كما تسبب المتعة المناسبة له. وهي تختلف في بنائها عن المؤلفات التاريخية التي لاتقدم بحكم الضرورة عملاً واحداً بل فترة زمنية واحدة، وما يحدث في تلك الفترة لشخص واحد أو لعدة أشخاص، دون أن يكون هناك ترابط بين هذه الحوادث.

٢- وكما أن معركة سلاميس البحرية ومعركة القرطاجيين في صقلية قد وقعتا في وقت واحد ولكن نتيجتهما لم تكن واحدة، كذلك يقع في تسلسل الحوادث أحياناً حادث بعد الآخر ولانحصل على نتيجة واحدة.

ويمكننا أن نقول إن معظم الشعراء يتصرفون هذا التصرف.

٣- وهنا يظهر لنا واضحاً، وكما ذكرنا سابقاً، امتياز هوميروس وعلو شأنه. فهو لايحاول أن يجعل حرب طروادة بأجمعها موضوعاً لقصيدته، مع أن لهذه الحرب بداية ونهاية، إلا أن الموضوع واسع جداً ولايمكن أن يحيط به النظر بسهولة وبنظرة واحدة، ولو احتفظ به في حدود معتدلة لتعقد بسبب توفر الحوادث المتنوعة. إلا أنه اقتطع جزءاً واحداً، واستطرد، من أجل التنويع، إلى حوادث

عديدة من القصة العامة للحرب كجدول السفن وغيره . إن جميع الشعراء الآخرين يأخذون بطلاً واحداً، وفترة واحدة، أو أي عمل منفرد ولكنه في الوقت ذاته يحوي أجزاء متعددة، وهكذا فعل مؤلف سيبريا والإلياذة الصغيرة .

٤- هذا هو السبب في أننا لانستطيع أن نستمد أكثر من موضوع أو موضوعين للتراجيديا من الإلياذة أو الأوديسيا، في حين أننا نستمد من السيبريا مواد لكثير من التراجيديات، ومن الإلياذة الصغيرة مواد لثمان منها هي على التوالي :

توزيع الأسلحة كهدايا، فيلوكتيتس، نيوبتوليمس، يوريبايلوس، أوديسيوس المتسول، نساء لاكونيا، سقوط طروادة، ورحيل الأسطول .

-٢٤-

ينبغي أن يكون لشعر الملاحم أنواع تعدل أنواع التراجيديا : ينبغي أن يكون بسيطاً أو معقداً أو أخلاقياً أو عاطفياً، كما ينبغي أن تكون أجزاء الملحمة كأجزاء التراجيديا أيضاً باستثناء الغناء والمشاهد، إذ إن الملحمة تتطلب انعكاساً في الموقف ثم تعرفاً وكذلك مشاهد عذاب وألم .

٢- وبالإضافة إلى ذلك يجب أن تكون الأفكار فنية وكذلك اللغة . إن هوميروس يقدم لنا بالنسبة لكل هذه الاعتبارات أقدم مثال وأوفاه . وكل قصيدة من قصائده ذات شخصية مزدوجة، فالإلياذة بسيطة وعاطفية في آن واحد، كما أن الأوديسيا معقدة (لتوفر مشاهد التعرف فيها) وأخلاقية في الوقت ذاته، وكلتاهما بالإضافة إلى ذلك ممتازتان من حيث الفكر واللغة .

٣- يختلف شعر الملاحم عن التراجيديا في المقياس الذي يبنى عليه وفي وزنه . وقد سبق أن وضعنا حداً كافياً بالنسبة للمقياس أو الطول : هو أن نستطيع

إحاطته بنظرة واحدة من بدايته إلى نهايته. ويمكن استيفاء هذا الشرط في قصائد أقصر طولاً من الملاحم القديمة، وهي معادلة في قياسها لمجموعة التراجيديات التي تقدم على المسرح بجلسة واحدة.

٤- يتمتع شعر الملاحم بمقدرة خاصة عظيمة على توسيع أبعاده؛ والسبب في ذلك معروف. إننا لانستطيع أن نحاكي في التراجيديا عدة أعمال تحدث معاً في وقت واحد، بل يجب أن نقتصر على العمل الجاري على المسرح والدور الذي يلعبه الممثلون. إلا أن الشعر الملحمي يستطيع تقديم عدة حوادث تجري في وقت واحد وذلك لاعتماده على السرد. وإذا كانت هذه الحوادث ذات علاقة وطيدة بالموضوع، فإنها تزيد في اتساع القصيدة وترفع من شأنها.

وهذه الميزة تؤدي إلى روعة التأثير وتسلية السامع، وتنويع القصة بحوادث مختلفة، إذ إن الحادثة الواحدة سرعان ما تؤدي إلى الإشباع ومن ثم إلى إخفاق التراجيديا على المسرح.

٥- أما بالنسبة للبحر فقد برهن «الوزن البطولي» على كفاءته بالتجربة. ولو ألف شعر روائي على وزن آخر أو في أوزان عديدة لكان ذلك غير مناسب على الإطلاق، إذ إن الوزن البطولي هو أفخم الأوزان الشعرية جميعها وأضخمها، ولذا فهو يتقبل بسهولة كبيرة استعمال الكلمات النادرة والمجاز، وهذه نقطة أخرى ينفرد بها الشكل الروائي في المحاكاة. وكذلك فإن البحر الأ يامبي المفعولي الوزن، والبحر الرباعي التفاعيل هما، من ناحية أخرى، وزنان مثيران للحركة، فالثاني شبيه بالرقص والأول معبر عن العمل.

٦- ومن السخافة أيضاً أن نمزج بين أوزان مختلفة كما فعل كيريمون. ولهذا لم يؤلف أحد قصيدة على مقياس واسع إلا استعمل الوزن البطولي لاغير. والطبيعة ذاتها -كما قلنا سابقاً- تملي على الإنسان اختيار الوزن المناسب.

٧- إن هوميروس الرائع من كل مناحيه يمتلك قدرة خاصة على تقييم الدور الذي يجب أن يلعبه شخصياً، فالشاعر يجب أن يعبر أقل ما يمكن عن شخصه إذ ليس هذا ما يجعل مقلدا. وثمة شعراء آخرون يظهرون أنفسهم طوال المشهد، إلا أن ما يحاكونه قليل ونادر. ولكن هوميروس، بعد كلمات افتتاحية قليلة، يقدم على الفور رجلاً أو امرأة أو أي شخصية أخرى لاتفتقر أي منها إلى صفات شخصية، بل تتمتع بشخصية مستقلة خاصة بها.

٨- إن عنصر الأمور المثيرة للعجب عنصر مرغوب فيه في التراجيديا، إلا أن الأمور اللاعقلانية التي يعتمد عليها هذا العنصر في تحقيق تأثيراته الأساسية يتسع لها المجال أكثر في شعر الملاحم لأننا لانرى الشخص الممثل. ولوعرضت مطاردة هكتور على المسرح لكانت مثيرة للضحك إذ يقف اليونان جامدين ولايشتركون في المطاردة في حين أن آخيل يشير إليهم بالرجوع إلى الوراء. أما في الملحمة فإن هذه السخافة تمر دون أن تلاحظ.

إن الأمور المثيرة للعجب ممتعة سارة، والدليل على ذلك أن كل إنسان يضيف شيئاً من عنده إذا أراد أن يروي قصة، وهو يعرف أن السامعين يروقهم ذلك.

٩- يرجع الفضل الرئيسي في تعليم الشعراء فن الكذب بمهارة إلى هوميروس. والسر في ذلك يكمن في منطق مغلوط، إذ يفترض الناس في حالة وجود شيء معين أو إمكان حدوثه أن شيئاً ثانياً هو موجود أو سوف يحدث. وبناء على هذا الافتراض يخيل إليهم أن وجود الشيء الثاني يعني وجود الأول أو إمكان وجوده، وهذا استنتاج خاطئ. وإذا كان الأمر الثاني صائباً فليس من الضروري أن يكون الأول صحيحاً أو أن يحدث. أن العقل يعرف أن الثاني صحيح، لذا فهو يستنتج خطأً أن الأول كذلك. وثمة مثال على ذلك في مشهد الحمام في الأوديسا.

١٠ - على الشاعر، بناء على ذلك، أن يفضل المستحيلات الممكنة على الممكنات المستحيلة. كما يجب أن لاتتألف الحبكة التراجية من أجزاء لاعقلانية، بل ينبغي، قدر الإمكان، إقصاء كل شيء غير منطقي. وإذا لم يكن بد من وجود أمور لاعقلانية، فيجب أن تقع في جميع الحالات، خارج عمل المسرحية (كما في أوديب حيث يجهل البطل طريقة مقتل لايس)، كما يجب أن لاتكون هذه الأمور اللاعقلانية داخل الدراما أبداً كما يحدث في اليكترا (حيث يصف الرسول الألعاب البيثية) [1] أو في الميسيان حيث يأتي رجل من تيجيا إلى ميسيا وهو لايزال صامتاً.

أما الاحتجاج بأن الحبكة مهددة بالدمار دون هذه الأمور، فاحتجاج سخيف. وحبكة كهذه يجب أن لا تبنى منذ البداية. غير أن علينا، حين يدخل أمر لاعقلاني ويغلف بمظهر الاحتمال، أن نقبله بالرغم من سخافته. ولنأخذ الحوادث اللاعقلانية في الأوديسا مثلاً حيث يترك أوديسيوس على شاطئ ايثاكا. لو كان الشاعر الذي عالج الموضوع أقل شأناً من هوميروس لاتخذ الموقف شكلاً غير معقول، أما في وضعه الحالي فإن السخافة تختفي وراء حجاب من السحر الشعري الذي يغلفها به الشاعر.

١١ - يجب أن تكون اللغة مزخرفة في المواضيع التي يتوقف فيها العمل، حيث لايكون هناك تعبير عن الشخصيات أو الفكر.

أما إذا لم يتقيد بذلك فإن اللغة المفرطة في الزخرف تكون سبباً في غموض الشخصيات والفكر.

-٢٥-

أما بالنسبة للصعوبات الحرجة وحلولها، فيمكننا أن نبين المصادر المؤدية إلى هذه الصعوبات وطبيعتها.

---

(١) الألعاب البيثية ألعاب كانت تقام كل أربع سنوات في دلف على شرف أبولون البيثي.

بما أن الشاعر مقلد كالرسام أو أي فنان آخر، فيجب بحكم الضرورة أن يحاكي ثلاثة أمور: الأشياء كما كانت أو كما هي عليه الان، الأشياء كما يعبر عنها بالقول أو المعتقدات، أو الأشياء كما يجب أن تكون.

٢- إن وسيلة التعبير هي اللغة، وذلك عن طريق العبارات الدارجة أو الكلمات النادرة أو الاستعارات. وثمة عدد كبير من التحويرات اللغوية التي نجيزها للشعراء.

٣- يضاف إلى هذا أن مقياس الصحة ليس واحداً في الشعر والسياسة، أو في الشعر وأي فن آخر. وفي فن الشعر نوعان من الخطأ: نوع يمس الجوهر والنوع الثاني عرضي.

٤- إذا اختار الشاعر أن يحاكي شيئاً، وأساء محاكاته بسبب نقص الكفاءة، فالخطيئة كامنة في طبيعة الشعر ذاته. ولكن إذا كان الإخفاق يرجع إلى خطأ في الاختيار، كأن يمثل الحصان وهو يقذف بقائمتيه اليمنيين سوياً، أو أن ترتكب أخطاء تكنيكية في الطب مثلاً أو أي فن آخر، فالخطأ ليس ملازماً لجوهر الشعر. هذه هي وجهات النظر التي يجب أن نضعها أمامنا في اعتبار الاعتراضات التي يثيرها النقاد والإجابة عليها.

٥- ولنتجه أولاً إلى أمور تتعلق بفن الشاعر. إذا وصف المستحيل فقد أخطأ ولكن خطأه هذا قابل للتبرير إذا حقق بذلك الغاية من الفن (والغاية هي هذه التي سبق ذكرها) أي إذا غدا تأثير هذا الجزء من القصيدة أو أي جزء آخر أكثر فعالية، والمثل على ذلك مطاردة هكتور. ولكن إذا كان من الممكن تحقيق الغاية بمستوى من الجودة مساو أو أفضل دون خرق القواعد الخاصة للفن الشعري، فلا يمكن في هذه الحالة تبرير الخطأ، إذ إنه يجب تجنب كل نوع من الخطأ بقدر الإمكان.

ولنتساءل مرة ثانية هل يمس الخطأ الأشياء الأساسية في الفن الشعري أو إنه مجرد حدث عارض فيه؟ إن جهل الشاعر مثلاً وجود قرون الغزال أهون وأقل شأناً من أن يرسمه بشكل غير فني.

٦- وإذا اعترض معترض بأن الوصف لايطابق الواقع، فربما يجيب الشاعر بما يلي: «ولكنني رسمت الأشياء كما يجب أن تكون»، وهذا يطابق قول سوفوكليس إنه رسم الناس كما يجب أن يكونوا أما يوروبيدس فقد صورهم كما هم على حقيقتهم.

٧- بهذه الطريقة يجيب الشاعر على كافة الاعتراضات. ولكن إذا لم يكن التمثيل من أحد هذين النوعين المذكورين، فربما يجيب الشاعر بقوله -«هذا ما يقوله الناس عن هذا الشيء». وينطبق قوله هذا على قصص الآلهة، وقد لاتكون هذه القصص أرفع من الواقع أو مطابقة له بل قد تكون على الأغلب كما يقول زينوفون عنها، ولكن «هذا هو مايقال» على أي حال. وكذلك يمكن أن لايكون الوصف واقعياً في الوقت الحاضر «ولكنه كان واقعياً في زمن ماض»، كما في هذا النص عن الأسلحة «وعلى أطراف بنادقهم استقرت الرماح عمودية»، فقد كانت العادة كذلك آنذاك، وهي كذلك الآن عند أهالي إيليريا.

٨- عندما نختبر مدى صحة عمل أو قول شعري أو مدى خطئه، فيجب أن لايقتصر فحصنا على الجودة الشعرية للعمل أو القول بحد ذاتهما أو رداءتهما، بل يجب أن نعتبر القائل أو الفاعل، وإلى من وجّه هذا القول والفعل ومتى، وبأي الوسائل، ولأي غاية، وهل هو مثلاً لتحقيق خير أفضل أو تجنب شر أعظم.

٩- يمكن أن تُحل صعوبات أخرى بملاحظة اختلاف الاستعمال اللغوي.

١٠- قد يكون التعبير مجازياً في بعض الأحيان كما في «كانت الآلهة

والناس جميعاً نياماً»، بينما يقول الشاعر في الوقت ذاته «وكلما حدق في سهل طروادة، كان يعجب لما يتوارد إلى أسماعه من أصوات الناي والمزمار»، فكلمة «جميع» هنا مستعملة مجازاً للتعبير عن «الكثير».

١١- وكذلك قد يعتمد الحل في بعض الأحيان على مواضع التشديد أو مواضع الوقف حين التنفس.

١٢- قد نتمكن من إيجاد حل عن طريق التنقيط كما في أمبيدوكليس- «فجأة، أصبحت بعض الأشياء التي تعودت حياة الخلود زائلة فانية، وما كان نقياً صافياً غدا ممزوجاً».

١٣- ويمكن أن تكون الصعوبة ناتجة عن غموض معاني بعض الكلمات.

١٤- أو تأتي من استعمال بعض التعابير اللغوية استعمالاً خاصاً. إن كل شراب ممزوج يدعى «خمراً»، ولذلك يقال إن جانيميد «صبّ الخمر لزوس» مع أن الآلهة لاتشرب الخمر.

١٥- عندما تستعمل كلمة تسبب عدم تماسك في المعنى، ينبغي اعتبار كافة الاحتمالات التي يمكن أن تعبر عنها هذه الكلمة، في ذلك النص بالذات.

١٦- والمثل على ذلك «واستقر هناك الرمح البرونزي»، إذ يجب أن نسأل أنفسنا عن مختلف الطرق التي يجب أن نفسر بها معنى «الاستقرار». أما الأسلوب الصحيح للتفسير فهو عكس ما يذكره جلوكون تماماً إذ يقول إن النقاد يتسرعون في استنتاجات لا أساس لها، ويصدرون أحكاماً عدائية يعتمدون عليها في تعليلهم لكافة الأمور، ثم يبنون افتراضاتهم على ما يظنون أن الشاعر قد قاله، ويبرزون

أخطاء كل شيء لايتفق مع مخيلتهم. ولقد عولجت المشكلة المتعلقة باكاريوس على هذا المنوال؛ إن النقاد يتخيلون أنه من لاسيديمونيا، ويرون أنه من الغريب أن لايقابله تليماخوس عندما ذهب إلى لاسيديمونيا. ولكن قد تكون رواية أهالي سيفالين هي الصحيحة؛ إنهم يؤكدون أن أوديسيوس قد تزوج بامرأة من قومهم، وأن أباها كان أكاديوس لا أكاريوس. وإذاً فقبول الاعتراض المذكور يعتمد على مجرد خطأ.

١٧- يمكننا بشكل عام أن نبرر الشيء المستحيل بالإشارة إلى بعض المتطلبات الفنية أو الحقيقة العليا، أو الآراء المعترف بها، أما بالنسبة للمتطلبات الفنية فإن المستحيل الممكن يفضل على الشيء الممكن المستحيل. وكذلك ربما يكون من المستحيل وجود أشخاص على شاكلة من صورهم زوكسيس، ونحن نقول «نعم، ولكن المستحيل هو الأسمى، إذ إن النموذج المثالي يجب أن يفوق الواقع». إننا في تبريرنا للأمور اللاعقلانية نستعين بما يقال عادة، ونجادل بالإضافة إلى ذلك في أن اللامعقول في بعض الأحيان لايخالف المنطق، كما أنه «من الممكن حدوث شيء معاكس لقواعد الاحتمال جميعها».

١٨- إن الأمور التي تبدو متناقضة يجب أن تخضع في فحصها للقواعد ذاتها التي يخضع لها التفنيد الديالكتيكي، إذ ينبغي التحقق من القصد والعلاقة والمعنى في هذه الأمور المتناقضة. ومن أجل ذلك ينبغي أن تحل المسألة بالرجوع إلى مايقوله الشاعر شخصياً أو ما يفترضه ضمناً شخص ذكي.

١٩- ويحق لنا أن نعترض على وجود عنصر اللامعقول أو الانحطاط الأخلاقي إذا لم يكن هناك ضرورة أساسية لإدخالهما. وهذا يسبب اعتراضنا على عنصر اللامعقول في تقديم يوربيدس لاجيوس أو على رداءة منيلاوس في أوريستيز.

٢٠- وهكذا فثمة خمسة مصادر للاعتراضات النقدية؛ فالأشياء تنتقد لأنها مستحيلة، أو لاعقلانية، أو مؤذية أخلاقياً ،أو متناقضة، أو معاكسة للصحة الفنية. والردود على هذه الاعتراضات تنطوي تحت العناوين الاثني عشر المذكورة أعلاه.

-٢٦-

يمكننا أن نثير السؤال التالي: أيهما أسمى اسلوباً في المحاكاة الملحمة أم التراجيديا؟ وإذا كان الفن الأكثر تهذيباً وتمحيصاً هو الأسمى، وإذا كان هذا الفن، في كل حال من الأحوال، هو الذي يجذب الجمهور الأرقى، فمن الواضح آنذاك أن الفن الذي يحاكي أي شيء وكل شيء هو أقل أنواع الفنون تهذيباً على الإطلاق. والمفروض أن يكون الجمهور أبلد من أن يفهم الأمور دون أن يعبر عنها الممثلون بحيوية زائدة، لذا نرى الممثلين ينغمسون في حركات قلقة إرضاء لرغبة الجمهور.

٢- يقال إن التراجيديا تشكو من هذا العيب ذاته. ويمكننا في هذا المجال أن نقارن علاقة فن التراجيديا بالملحمة، برأي الممثلين المتقدمين فيمن جاء بعدهم لقد اعتاد مينيكس أن يلقب كاليبيدس بـ «القرد» بسبب إغراقه ومبالغته في التمثيل، وكذلك كان الحال بالنسبة للممثل بندارس. إن علاقة التراجيديا بالملحمة هي مماثلة للعلاقة بين الممثلين الشباب والمتقدمين في السن. وهكذا فقد قيل إن الشعر الملحمي يوجه إلى الجمهور المثقف الذي لايحتاج إلى إيحاء، بينما تخاطب التراجيديا جمهوراً أقل شأناً.

٣- وبما أن التراجيديا هي أقل الفنين تهذيباً لذا فهي، بطبيعة الحال، أقل شأناً من الملحمة.

إن أول شيء يحضرنا في إجابتنا على هذا النقد هو أنه يتعلق بالفن المسرحي أكثر منه بالفن الشعري، إذ إنه من الممكن المبالغة في الحركات الإيمائية في إنشاد الملحمة أيضاً كما فعل سوسيستراتس، أو المبالغة في إنشاد القصائد الغنائية من قبل المتنافسين كما فعل مناسيثيس ابنتيا. والأمر الثاني هو أننا لانستطيع إدانة جميع الأعمال كما لانستطيع إدانة جميع أنواع الرقص مثلاً، بل ندين فقط أولئك الممثلين الذين يسيئون الأداء، وتلك كانت خطيئة كاليبيدس وآخرين في عصرنا هذا ممن جلبوا النقد إلى أنفسهم لقيامهم بأدوار نساء مخطئات. إن التراجيديا أيضاً تستطيع، كالملحمة، أن تؤثر على الناس دون «عمل»، وهي تكشف عن قوتها بمجرد القراءة. وإذا كانت التراجيديا في كل اعتباراتها أسمى من الملحمة، فإننا نقول إن هذا الخطأ ليس عيباً أساسياً فيها.

٤- وإنها لأسمى من الملحمة لأنها تمتلك جميع عناصرها وبإمكانها أن تستعمل وزنها أيضاً، هذا بالإضافة إلى كافة التأثيرات الموسيقية أو المتعلقة بالمشاهد التي تستعملها كملحقات هامة، مما يؤدي إلى أكثر المتع حيوية. كما أن حيوية الانطباع في التراجيديا تتجلى في القراءة والتمثيل على حد سواء.

٥- يستطيع الفن، بالإضافة إلى ذلك، أن يصل إلى غايته من خلال التراجيديا في حدود أضيق، إذ إن التأثير المركز هو أشد متعة من ذلك الذي يمتد على فترة طويلة فيخف تأثيره. وكيف يكون تأثير أوديب سوفوكليس مثلاً، لو وضعناه في هيكل يعادل في طوله طول الإلياذة؟

٦- مرة ثانية نقول: إن المحاكاة في الملحمة أقل وحدة مما هي في التراجيديا، كما رأينا من قبل، إذ تقدم لنا الملحمة مواضيع لعدد من التراجيديات. وهكذا إذا استعمل الفنان قصة ذات وحدة صارمة، فإنه إما أن يرويها باختصار فتظهر

مبتورة، أو يتقيد بأحكام الملحمة من حيث الطول، فتظهر ضعيفة مائعة. (إذ إن الطول المقرر يتضمن نقصاً في الوحدة)، أعني بذلك إذا بنيت القصيدة من عدة أعمال كالإلياذة والأوديسا، إذ في كل منهما أجزاء عديدة كهذه، ولكل منهما جسامته الخاصة. ومع هذا فإن الالياذة والأوديسا قصائد كاملة بقدر الامكان من حيث البناء، وكل منهما يحاكي عملاً واحداً إلى أرفع درجة يمكن تحقيقها.

٧- إذا كانت التراجيديا أسمى من الملحمة في كل هذه الاعتبارات، وكانت كذلك تؤدي وظيفتها الخاصة كفن بشكل أفضل، إذ يجب أن يحقق كل فن المتعة المناسبة له لا أي متعة عابرة، كما بينا سابقاً، فإنه يتبع ذلك بوضوح أن التراجيديا هي الفن الأسمى لأنها تحقق غايتها بشكل أكمل.

٨- قد يكفي هذا الذي ذكرناه عن التراجيديا والملحمة بشكل عام، وعن أنواعهما المتعددة وأجزائهما المختلفة، مع عدد كل منها واختلافاتها بعضها عن بعض، والأسباب التي تجعل القصيدة جيدة أو رديئة، ثم اعتراضات النقاد والإجابة على هذه الاعتراضات.

صامويل تيلوركولردج

السّبب في تأليف «الترانيم الغنائية»[1]

خلال السنة الأولى التي كنت فيها جاراً للسيد وردسورث، كانت أحاديثنا تتجه باستمرار نحو نقطتين أساسيتين في الشعر، هما القدرة على إثارة عطف القارىء، وذلك بتمسك الشاعر الوثيق بالطبيعة، ثم القدرة على منحه لذة التجديد عن طريق ألوان مبتكرة من الخيال. إن السحر المفاجىء الذي كانت تنشره أشعة الشمس وضوء القمر على منظر معروف مألوف، على شكل أضواء أو ظلال، لم يكن إلا تعبيراً عن عملية اتحاد القدرتين المذكورتين لما ندعوه بشعر الطبيعة.

ثم خطرت لأحدنا فكرة معينة أوحت لنا بتأليف سلسلة من القصائد على نوعين: نوع تكون فيه الحوادث والشخصيات خارقة للطبيعة بشكل جزئي على الأقل، والامتياز الذي يهدف إليه هو حصيلة إثارة مشاعرنا عن طريق التصوير الدرامي الصميم للعواطف التي تصاحب بطبيعة الحال مواقف كهذه، على افتراض كونها حقيقية، حقيقية بهذا المعنى الذي تكون عليه بالنسبة لكل إنسان حسب في يوم من الأيام أنه واقع تحت تأثير عوامل خارقة للطبيعة بسبب وهم من الأوهام.

أما النوع الثاني فتختار مواضيعه من الحياة العادية، وتكون الشخصيات

(١) الفصل الرابع عشر من التراجم الأدبية. (١٨١٧).

والحوادث فيه مماثلة لما نرى في كل قرية وضواحيها، حيث يوجد عقل متأمل شاعر يبحث عنها ويلاحظها عندما تعرض نفسها.

وبناء على هذه الفكرة نشأت عندنا خطة «الترانيم الغنائية». وقد اتفقنا على أن تتجه محاولاتي إلى أشخاص وشخصيات خارقة للطبيعة أو رومانتيكية على الأقل، وعلى أن أنقل إليها من طبيعتنا الداخلية شيئاً من الاهتمامات الإنسانية وشبهاً من الواقع كافياً لأن يجعل القارىء يصدق بمحض إرادته هذه الظلال الخيالية ولو بشكل مؤقت، فيضمن بذلك ما ندعوه بالصدّق الشعري. أما السيد وردسورث، فقد آلى على نفسه أن يجعل هدفه إضفاء سحر الجدة على الأشياء اليومية، وإثارة شعور مشابه للشعور الخارق للعادة عن طريق تنبيه العقل إلى ما في العادة من فتور، وتوجيهه إلى كنز جمال العالم الذي نعيش فيه وعجائبه. فالعالم كنز لا يفنى، ولكن غشاوة من الألفة والقلق الأناني تحجب أبصارنا، فالعيون لا ترى والآذان لا تسمع والقلوب لا تشعر ولا تفهم.

ثم كتبت «البحار الشيخ» واضعاً هدفي نصب عيني، كما أعددت قصائد كثيرة من بينها «السيدة السمراء»، و«كريستابل»، وفيها حاولت أن أحقق مثلي أكثر من تجربتي الأولى. إلا أن جهود السيد وردسورث قد برهنت على أنها أنجح من جهودي، وكان عدد قصائده أكثر بكثير من عدد قصائدي، بحيث بدت مؤلفاتي وكأنها مواد مدسوسة غير متجانسة بدلاً من أن توازن بيني وبين السيد وردسورث.

وما لبث السيد وردسورث أن أضاف قصيدتين أو ثلاثاً تحمل طابعه الخاص، وبلغته الانفعالية السامية الواثقة التي هي من ميزات نبوغه. وقد نشرت «الترانيم الغنائية» بهذا الشكل، وقدمها وردسورث على أنها تجربة لمواضيع تنبذ بطبيعتها الزخارف العادية والأسلوب البعيد عن الشائع الذي تتخذه القصائد بشكل عام، ولذا فقد استعمل في كتابتها لغة الكلام العادية مختبراً قدرتها على إحداث تلك

المتعة السارة التي هي مهمة الشعر الخاصة. وقد أضاف إلى الطبعة الثانية مقدمة طويلة جداً بدا فيها أنه، بالرغم من وجود بعض الفقرات المتناقضة، قد جاهد من أجل تطبيق هذا الأسلوب على كل أنواع الشعر، وارتأى أن كل العبارات والتعبيرات الكلامية التي لا تنضم تحت لواء ما ندعوه بلغة الحياة الواقعية فاسدة لا مبرر لها (أعتقد أنه لسوء الحظ قد تبنى تعبيراً مبهماً). وقد نشأ جدال طويل الأمد حول هذه المقدمة التي مهدت لقصائد لا يمكن إنكار ما فيها من نبوغ أصيل مهما اعتبر الناس اتجاهها خاطئاً. ولا يسعني تفسير ذلك العناد المستعصي، وفي بعض الأحيان تلك الانفعالات الفظة المشاكسة التي كان يتسلح بها المهاجمون في إدارتهم دفة الجدال، إلا على أنها نتيجة مترتبة عن ملاحظتهم مقدار القوة التي تتمتع بها تلك القصائد، بالإضافة إلى اعتبارهم إياها بدعة وضلالاً.

ولو كانت قصائد وردسورث سخيفة صبيانية كما وصفت خلال فترة طويلة، وكان الاختلاف بينها وبين غيرها من قصائد الشعراء لا يتعدى أن يكون حقارة في اللغة وتفاهة في الفكر، وكان مضمونها يقتصر على ما نجده في قصائد المعارضة التي تعمد إلى السخرية منها عن طريق التقليد، لو صح ذلك كله لغرقت هذه القصائد في حمأة النسيان كجثة عفنة، وجرت وراءها المقدمة بأكملها. إلا أن عدد المعجبين بوردسورث أخذ يزداد سنة بعد سنة، ولم يكن هؤلاء من الطبقة الدنيا من القراء بل كان معظمهم من الشباب المتمتع بحساسية قوية، وعقول متأملة. وقد تميز إعجابهم بحدته بعد أن زادته المعارضة اشتعالاً، بل بحماسته الدينية، إذا سمح لي باستعمال هذا التعبير. ثم تجمعت هذه الحقائق مع طاقة المؤلف الفكرية التي كان يشعر بها الآخرون ولكنهم ينكرونها بصخب ظاهري واصطدمت مع الشعور بالكراهية لأفكاره وآرائه والانزعاج من نتائجها. وكانت النتيجة سلسلة عنيفة من النقد تستطيع بمفردها أن تقذف بهذه القصائد في دوامات لا تنقطع. إنني شخصياً لم أوافق على أجزاء كثيرة من هذه المقدمة، ولم أقبل بها بالمعنى الذي عزي إلى هذه

الأجزاء والذي توحي به الكلمات دونما شك، بل إني، على العكس، قد اعترضت عليها لكونها خاطئة من حيث المبدأ ومتناقضة في المظهر على الأقل مع أجزاء أخرى في المقدمة نفسها، ومع معاناة المؤلف نفسه في معظم هذه القصائد. وقد حط وردسورث في مجموعته الأخيرة من شأن هذه المقالة الافتتاحية في نهاية كتابه الثاني بأن ترك للقارىء الحرية في قراءتها أو عدم قراءتها، إلا أنه لم يعلن في حدود ما عرفت عن أي تغيير في عقيدته الشعرية. وإنني في جميع هذه الأحوال أعتبر هذه المقدمة مصدر جدال لحقني من ورائه شرف لا أستحقه، وذلك باقتران اسمي باسمه بشكل متكرر في هذه المقدمة. ولذا أعتقد أنه من الضروري أن أسارع بالتصريح عن النقاط التي تتفق فيها آرائي مع الآراء التي تؤيدها المقدمة، والنقاط التي تختلف فيها اختلافاً كاملاً. ولكي أجعل نفسي مفهوماً، يجب أن أشرح قبل ذلك، في كلمات قليلة، آرائي عن القصيدة أولاً وعن الشعر في نوعه وجوهره ثانياً.

إن مهمة المقالة الفلسفية هي التمييز العادل، كما أن من حق الفيلسوف أن يشعر دائماً أن التمييز هو شيء آخر غير الانقسام. ومن أجل أن نحصل على آراء وافية عن الحقيقة، يجب أن نفصل عقلياً بين أجزائها المميزة، وهذه هي الطريقة التكنيكية للفلسفة. وبعد أن نفعل ذلك، يجب أن نعيد هذه الأجزاء في مفاهيمنا إلى الوحدة التي تتعايش فيها في الواقع، وهذه هي نتيجة الفلسفة. فالقصيدة تحتوي العناصر نفسها التي يحتويها الإنشاء النثري، أما الفرق فهو في المزج المختلف لهذه العناصر نتيجة لاختلاف القصد، وتبعاً لاختلاف القصد يكون الاختلاف في المزج. وقد يكون الهدف تسهيل تذكر حقائق معلومة بترتيبها ترتيباً مصطنعاً، وبذلك يتحول الإنشاء إلى قصيدة دون أي فارق عن النثر سوى الوزن أو القافية أو الاثنين مجتمعين. وبهذا المعنى الحقير يمكننا أن نطلق كلمة قصيدة على التعداد المشهور للأيام في الأشهر المختلفة:

«ثلاثون يوماً في أيلول

ونيسان وحزيران وتشرين الثاني إلخ . . »

وأبيات أخرى ترتبط بالنوع نفسه والهدف ذاته. وبما أن هناك متعة خاصة يجدها الإنسان في توقع تكرار الأصوات والمقاطع، فيمكننا لذلك تسمية جميع أنواع الإنشاء، إذا أضيف إليها هذا السحر، بقصائد شعرية، بغض النظر عن مضمونها.

وهذا كاف من حيث الشكل السطحي. وهنالك أمور أخرى يعتمد عليها التمييز هي اختلاف في الهدف والمضمون. وقد يكون الهدف المباشر هو نقل الحقائق، مطلقة يمكن إثباتها وإيضاحها كما في المؤلفات العلمية، أو مجربة ومسجلة كما في التاريخ. وربما نحصل، بسبب تحقيق هذه الغاية، على أسمى أنواع المتعة وأخلدها. غير أن هذه المتعة ليست هي الهدف الأول المباشر، وإن كانت كذلك في أعمال أخرى. وبالرغم من أن الحقيقة الأخلاقية أو الفكرية يجب أن تكون هي الهدف النهائي، إلا أن هذا الهدف يميز شخصية المؤلف ولا يميز النوع الذي ينتمي إليه هذا العمل.

ولتبارك حالة مجتمع لا يعبأ بالقصد المباشر إذا كانت الغاية النهائية منحرفة، فلا يستطيع سحر الصور الشعرية أن يعفي الباثيلس لأنا كريون وأليكسيس لفرجيل من النفور والاشمئزاز. إلا أن الإشراك بالمتعة يمكن أن يكون الهدف المباشر لعمل غير موزون، إذ يمكن أن يتحقق ذلك وبدرجة كبيرة في الروايات والقصص الخيالية. فهل يحق لنا إذاً أن نطلق كلمة قصائد على مؤلفات كهذه بعد أن يضاف إليها الوزن والقافية أو الوزن وحده؟ والجواب على ذلك، أن لا شيء يمكن أن يسبب متعة دائمة، إلا إذا احتوى في مضمونه على أسبابها وما عدا ذلك ليس بصحيح. فإذا أضيف الوزن يجب أن تكون جميع الأجزاء الأخرى متوافقة معه،

جديرة بذلك الانتباه الدائم الواضح الذي يتعمد إثارته تكرار الصوت والتشديد المنسجم. واستنتاجاً مما قيل، يمكن وضع التعريف النهائي في الكلمات التالية: القصيدة هي ذلك النوع من الإنشاء الذي يخالف المؤلفات العلمية باتخاذه المتعة بدلا من الحقيقة هدفاً مباشراً، كما أنه يتميز عن جميع الأنواع الأخرى التي تشترك معه في الهدف بجعل تلك المتعة صادرة عن الكل نتيجة لقيام كل جزء من هذا الكل بدوره الواضح في تحقيقها.

يثار الجدال في كثير من الأحيان نتيجة اختلاف الخصوم على مفهوم الكلمة الواحدة. وأبرز مثال على ذلك هو الجدال الناشب بسبب هذا الموضوع الذي نحن بصدده، فلو اختار أحد الناس أن يطلق اسم قصيدة على كل إنشاء أدبي له قافية أو وزن أو كلاهما، فيجب علي أن أترك رأيه دون مناقشة، إذ إن تمييزه القصيدة بالوزن والقافية كاف لبيان قصده.

أما إذا أضاف إلى ذلك أن هذه القصيدة مسلية أو مؤثرة كقصة أو كسلسلة من التأملات الممتعة، فإنني بالطبع أقر حالاً بأن هذا أيضاً عنصر مناسب آخر في تركيب القصيدة، ومزية أخرى لها. ولكن إذا طلب مني تعريف قانوني مشروع للقصيدة فإني أجيب بأنها يجب أن تحتوي على أجزاء يدعم بعضها بعضها الآخر ويوضحه كذلك، ثم تنسجم وتتناغم وتدعم الهدف والمؤثرات المعروفة للتنظيم الوزني. هذا وإن آراء النقاد والفلاسفة في جميع العصور تنطبق في أحكامها النهائية على ما نجده في كافة البلاد الأخرى. وتتلخص هذه الأحكام في نبذها الاعتماد في مدح القصيدة على سلسلة من الأبيات البارزة أو الأزواج من الأبيات الشعرية، التي يجذب كل منها انتباه القارىء إلى ذاته، فينفصل عن قرينته، ويشكل كلاً منفصلاً بدلاً من أن يكون جزءاً متناغماً مع القصيدة. هذا من ناحية، وأما من الناحية الأخرى فإن آراء النقاد الفلاسفة تنبذ أيضاً الإنشاء الضعيف الأود،

الذي سرعان ما يلتقط القارىء نتيجته العامة دون أن تجذبه الأجزاء الأساسية . إن الدافع إلى القراءة يجب أن لا يكون باعثاً آلياً من حب الاستطلاع ، أو رغبة قلقة للوصول إلى الحل النهائي ، بل يجب أن يكون الباعث حيوية ذهنية مستمتعة تثيرها مغريات الرحلة ذاتها ، فتكون الرحلة أشبه بحركة الثعبان الذي اتخذه المصريون شعاراً للقدرة العقلية أو كالصوت عبر الهواء ، إذ يتوقف في كل خطوة ويتراجع قليلاً ، ومن هذه الحركة الارتدادية يجمع قوة تحمله إلى الأمام مرة ثانية . «إن الروح المنطلقة يجب أن تندفع إلى الأمام» ، هكذا يقول بترونيوس فيحسن القول ، وصفة الانطلاق تتوازن مع فعل الوجوب . وليس من السهل أن نتصور معنى أكثر تركيزاً في كلمات أقل من هذه .

ولو اعتبرنا هذا تشخيصاً مناسباً للقصيدة ، فإن علينا أن نبحث عن تعريف للشعر . إن كتابات أفلاطون وجيريمي تيلور ، ونظرية برنت عن الأرض ، تقدم لنا براهين لا يمكن نقضها على أن شعراً من أسمى الأنواع يمكن أن يوجد دون وزن ، وحتى دون الأهداف المميزة للقصيدة ، كما أن الفصل الأول من كتاب إسحاق (بل جزءاً كبيراً بأجمعه) هو شعر بأقوى معاني الشعر ، إلا أنه من الغريب أو من غير المعقول أن نؤكد أن المتعة لا الحقيقة هي الهدف المباشر للنبيّ . إننا ، باختصار ، ومهما ألصقنا بالشعر من أهمية خاصة ، سنجد كنتيجة حتمية ، إن القصيدة لا يمكن أن تكون ولا يفترض أن تكون كلها شعراً ، ولكن إذا أردنا الحصول على كل متناغم ، فيجب أن تكون الأجزاء الباقية للقصيدة منسجمة مع مستلزمات الشعر . ولا يمكن تحقيق ذلك إلا باختيار مدروس وتنظيم متكلف مشترك في ذلك مع خاصة ليست غريبة عن الشعر ، وهذه الخاصة ليست سوى إثارة انتباه أكثر استمراراً وأكثر تعادلاً من ذلك الذي يهدف إليه النثر سواء أكان عامياً أم مكتوباً .

سبق أن ذكرت بعض استنتاجاتي عن طبيعة الشعر - بالمعنى الدقيق لهذه

الكلمة- في بعض ملاحظاتي عن الوهم والخيال في الجزء الأول من هذا العمل.
ما هو الشعر؟ ومن هو الشاعر؟ سؤالان متماثلان تقريباً: إذ إن الإجابة عن أحدهما تتضمن الإجابة عن الآخر. فالامتياز الناتج عن النبوغ الشعري ذاته هو الذي يغذي ويحور الصور والأفكار والعواطف في عقل الشاعر ونفسه.

إن الشاعر المثالي يبث الحيوية في روح الإنسان بكاملها، ويخضع مقدراتها واحدة للأخرى حسب قيمتها النسبية ومكانتها، كما أنه يبث روحاً من الوحدة تمزج هذه المقدرات وتصهرها مستعملاً تلك القوة السحرية المركبة التي أطلق عليها اسم ملكة التخيل المبدع. والإرادة والفهم هما المسؤولان عن تشكيل الخيال والاحتفاظ به تحت سيطرتهما ولو بشكل غير ملحوظ ولا متشدد، ولا تلبث قوة الخيال هذه أن تكشف عن نفسها في توازن أو تلاقي الصفات المتضادة أو المتنافرة: كالتشابه مع الاختلاف، والعام مع الخاص، ثم الفكرة مع الصورة، والفردي مع التمثيلي، والشعور بالجدة والانتعاش مع الأمور القديمة والمألوفة، والإغراق في العاطفة مع الإغراق في النظام، والفكر اليقظ والسيطرة الثابتة على النفس مع الحماسة والشعور العميق أو المتوقد. وفي الوقت الذي تمزج فيه الشيء الطبيعي والاصطناعي وتوفق بينهما، نراها تخضع الفن للطبيعة، والطريقة للموضوع، وإعجابنا بالشاعر إلى تعاطفنا مع الشعر. إنها، دون ريب، كما يلاحظ السير جون ديفيز عن الروح (ويمكن تطبيق كلماته هذه بعد تغيير طفيف على الخيال الشعري وربما كانت تناسبه أكثر مما تناسب الروح):

«إنها، دون ريب، تحيل بطريقة من التصعيد عجيبة

الأجساد إلى روح

كما ترد النار الأشياء التي تحرقها إلى نار

وكما نحول نحن الطعام إلى مركبات طبيعتنا

إنها تستخلص أشكالها من المواد الخام

وتنتزع جوهرها من الأشياء

ثم تردها إلى طبيعتها هي الخاصة

وتحملها خفيفة على أجنحة سماوية .

هكذا تفعل ، عندما تستخلص من

الحالات الفردية أشياء عامة ،

فتجدد كساءها في أسماء ومصائر مختلفة

وتسترق الخطى إلى عقولنا عن طريق مشاعرنا . »

وأخيراً ، فإن الإدراك السليم هو جسد النبوغ الشعري ، والتخيل التمثيلي دثاره ، والحركة حياته ، وملكة الخيال المبدع روحه الموجودة في كل مكان وفي كل شيء ، وهذه جميعاً تتآلف في كلٍ منسجم ذكي [1] .

---

(١) «إني أعتبر ملكة التخيل المبدع أساسية أو ثانوية ، فالأساسية هي القوة الحية والعامل الأول في الإدراك الحسي الإنساني وتكرار يجري داخل العقل المحدود ، لعملية الخلق الخالدة في «الأنا» غير المحدودة . أما ملكة التخيل الثانوية فهي صدى للأولى تعيش مع الإرادة الواعية ، إلا أنها مطابقة للأولى في نوع وسائلها ، ومختلفة فقط من حيث الدرجة وأسلوب العمل . فهي تذيب الأشياء فتتضوع وتتبدد من أجل أن تخلقها ثانية . وإذا حيل بينها وبين العمل ، فهي تقاوم في جميع الأحوال من أجل أن تتحد وتمثل الشيء بصورة كاملة . إنها حية جوهريًا ، بينما غيرها من الأمور ثابت ميت .

أما التخيل التمثيلي فهو على العكس من التخيل المبدع ، لا يجابه سوى الأمور الثابتة المحدودة ، وما هو إلا أسلوب في الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، بينما يمتزج ويتحور بتأثير تلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نطلق عليها اسم الاختيار . ويجب على التخيل التمثيلي ، كالذاكرة الاعتيادية ، أن يتسلم مواده جاهزة من قانون تداعي الخواطر» .

«التراجم الأدبية : الفصل الثالث عشر»

صامويل تيلور كولردج

دلائل الطاقة الشعرية الخاصة[1]

حاولت في تطبيقي لهذه المبادىء على النقد العملي، كما استخدمته في تقييم أعمال تختلف في مدى بعدها عن الكمال، أن أكتشف تلك الصفات في القصيدة التي يمكن اعتبارها سمات خاصة تدل على وجود الطاقة الشعرية، إذ إن الطاقة الشعرية تختلف عن الموهبة العامة التي تعزم على الإنشاء الشعري مدفوعة بدوافع عرضية أو عملية إرادية أكثر مما هي مدفوعة بإلهام صادر عن طبيعة أصيلة منتجة. وقد حسبت في هذا البحث أن أفضل عمل أقوم به هو أن أضع أمامي الأعمال الأولى لأعظم نابغة أنتجته البشرية وهو شكسبير «ذو الأفكار الجمة»، وأقصد بهذه الأعمال «فينوس وأدونيس» و «لوكريس»، وهي أعمال تبشر بقوة عبقريته مع أنها دلائل واضحة على عدم نضجه. ومن هذه الأعمال استخلصت السمات التالية كخصائص للعبقرية الشعرية الأصيلة بشكل عام:

١ - إن الامتياز الأول الأوضح في «فينوس وأدونيس» هو حلاوة النظم الكاملة وانسجامه مع الموضوع والقوة التي يظهرها في تنويع أطر الكلمات، دون الانتقال إلى وزن أفخم مما تتطلبه الأفكار أو يسمح به الاحتفاظ بإيقاع مستديم. إنني أعتبر الاستمتاع بحلاوة الصوت وغناه، ولو وصل إلى درجة الإغراق، بشيراً

---

(١) الفصل الخامس عشر من التراجم الأدبية. (١٨٢٧).

مشجعاً جداً بالنسبة لمؤلفات شاب ناشىء، هذا إذا اتضحت أصالة هذا الاستمتاع ولم يكن ناتجاً عن عملية آلية سهلة التقليد. فالرجل الذي تفتقر روحه إلى الموسيقا لن يستطيع أن يكون شاعراً حقيقياً، كما أن الصور (المشتقة من الطبيعة عن طريق الكتب ككتب الرحلات والأشعار والتاريخ الطبيعي) ثم الحوادث المؤثرة والأفكار الصحيحة والمشاعر الشخصية أو الأسرية الممتعة مع فن مزجها جميعاً في هيكل قصيدة، ما هي إلا أمور أشبه بالتجارة يمكن أن يكتسبها إنسان موهوب واسع الاطلاع عن طريق المجهود المستمر، إنسان يحسب مخطئاً، كما أبديت مرة من المرات، إن الرغبة الملحة في الشهرة الشعرية نبوغ شعري طبيعي وأن محبة الوصول إلى غاية تعسفية هي امتلاك لأساليب خاصة. إلا أن الشعور بالمتعة الموسيقية مع القدرة على إنتاجها موهبة صادرة عن ملكة التخيل المبدع، وباستطاعتنا أن نصقل هذه المقدرة ونثقفها، كما أنه بإمكاننا تنمية القدرة على توحيد أثر الأشياء المتعددة أو تغير سلسلة من الأفكار أو المشاعر نتيجة تأثرها بفكر أو شعور مسيطر، إلا أننا لا نستطيع أن نحصلها بالتعلم أبداً، ففي هذه الأمور بالذات (يولد الشاعر ولا يصنع).

٢ - والأمر الثاني الذي يبشر بالعبقرية هو اختيار مواضيع بعيدة عن ميول الكاتب الخاصة وظروفه، وقد وجدت أنا على الأقل إنه إذا أخذ الموضوع من مشاعر الكاتب وتجاربه الشخصية فإن جودة القصيدة تكون آنذاك مجرد إشارة مبهمة أو وعد مضلل بقوة شعرية حقيقية. وهنا تحضرني قصة صانع التماثيل الذي اكتسب شهرة كبيرة بسبب سيقان آلهاته مع أن بقية التمثال لم تنسجم مع الجمال المثالي، حتى كان ذلك اليوم الذي اعترفت فيه زوجة المثال بتواضع بعد أن غمرها السرور بنجاح زوجها، أنها كانت هي أنموذجه الدائم. أما في «فينوس وأدونيس» فالدليل على الطاقة الشعرية (المذكورة أعلاه) موجود إلى درجة متطرفة، وكأن

روحاً سامية تبسط أمام أعيننا المنظر كله، روحاً أقوى حدساً حتى من الشخصيات ذاتها، أو أخلص شعوراً منها بتدفق أعمق الأفكار والمشاعر في العقل وتتابعها، بالإضافة إلى شعورها بكل نظرة خارجية أو عمل. ولم يشترك شكسبير شخصياً في هذه الانفعالات، بل كان مدفوعاً بتلك الإثارة الممتعة الناتجة عن حماسة روحه الشعرية بسبب عرضه الحيوي لما تأمله بدقة وعمق. وأعتقد أنني، من خلال هذه القصائد، قد خمنت أن الغريزة العظيمة التي دفعت الشاعر نحو كتابة الدراما كانت منذ ذلك الوقت تعمل وتنشط في السر، بتقديمها سلسلة من الصور الحيّة الدقيقة التي لا تنقطع، وببذلها أقصى مجهود تستطيع الكلمات أن تعبر به عن هذه الصور إلى درجة لم يحققها أحد غيره، حتى ولا دانتي نفسه. كانت غريزته هذه تحثه في الوقت ذاته على تقديم بديل عن اللغة الصورية في شكل تدخل دائم للنظرات والحركات والتعليق المستمر الذي كان يحق له أن يتوقعه من الممثلين في مؤلفاته الدرامية، ويبدو «فينوس وأدونيس» عنده ممثلين للشخصيات الحقيقية على أكمل وجه. إن شكسبير لا يخبرنا بشيء ولكننا نسمع ونرى كل شيء، وبالرغم من أن موضوع «فينوس وأدونيس» ذاته ينتقص من المتعة التي يشعر بها عقل مرهف، إلا أنه أبعد ما يكون عن الخطر من الناحية الأخلاقية. والسبب في هذا الانتقاص وهذا البعد هو هذا الانتباه الدائم الذي يفرضه شكسبير على القارىء، ثم تدفق الأفكار والصور بشكل سريع وتغيرها العاجل وطبيعتها اللعوب، ثم ابتعاد المشاعر الخاصة للشاعر ابتعاداً كلياً وانعزالها المطلق، إذا سمح لي باستعمال هذا التعبير، عن تلك الأمور التي يصورها ويحللها في وقت واحد. فبدلاً من أن يفعل شكسبير ما فعله اريوستو وما اقترفه ويلاند، وبدلاً من أن يحط من الانفعال العاطفي ويشوهه فيحيله إلى فهم، وبدلاً من أن يحول التجارب الغرامية إلى صراع شهواني، فإنه يمثل الدافع الحيواني بشكل يمنع كل تعاطف معه، وذلك بتشتيت ملاحظة القارىء بين آلاف من الصور الخارجية والظروف الجميلة تارة، الخيالية تارة أخرى، التي

هي رداء هذا الدافع الحيواني أو المشهد الذي يبدو من خلاله، أو بتحويل انتباهنا عن الموضوع الأساسي بمجموعة متكررة من التأملات العميقة أو الذكية الحادة التي يستنبطها عقل الشاعر النشيط، أو يربطها بالصور الشعرية والحوادث، فيجبر القارىء على الالتفات إلى أعمال كثيرة تمنعه من الاكتفاء بالتعاطف مع الأمور السلبية المحضة في طبيعتنا. ولا يمكن لعقل أثير على هذا الشكل وأُوقظ أن ينغمس في عاطفة حقيرة غير واضحة، كما لا يمكن لضباب كسول منخفض أن يزحف فوق سطح بحيرة إذ كانت ريح عاصفة تدفع المياه في أمواج صاخبة عنيفة.

٣ - سبق أن لاحظنا أن الصور، مهما بلغ جمالها، ومهما بلغت أمانة نقلها عن الطبيعة ودقة تمثيلها في كلمات، لا تحدد بذاتها خصائص الشاعر، ولا تصبح أدلة على عبقريته الأصيلة إلا إذا خضعت لانفعال مسيطر أو لصور أو أفكار متداعية يثيرها هذا الانفعال، أو عندما يكون لهذه الصور الأثر في توحيد العناصر المتفرقة أو ضبط الأشياء المتتابعة في لحظة إنسانية عقلية، هذه الروح التي «تطلق كيانها عبر الأرض والبحر والهواء».

وليس في البيتين التاليين، مثلاً، ما يمنع من أن يكونا جزءاً مناسباً من شعر وصفي:

«هو ذا صف من أشجار الصنوبر مقصوص منحن

يميل على ضوء الغسق وتراه كلما عصف البحر».

ولو أحدثنا تغييراً طفيفاً في الإيقاع لصح أن نضع هذه الكلمات ذاتها في كتاب طوبوغرافيا أو في رحلة وصفية، إلا أن الصورة نفسها سترفع إلى مستوى الشعر إذا عبرنا عنها بالطريقة التالية:

«هناك صف من أشجار الصنوبر مكشوف معرض للريح

انظر ! إنك تراه في وميض الغسق، ترى الأشجار تهرب
من عصف الرياح القارسة وجميع خصلاتها
تتدلى متوحشة أمامها . »

ذكرت هذا على سبيل الإيضاح لا المثال ، لذلك الامتياز الخاص الذي أعنيه، والذي يفوق شكسبير به جميع الشعراء الآخرين ، سواء في أشعاره المتقدمة أم المتأخرة . وبهذه الصفة بالذات تكسب الأمور التي يقدمها كبرياء وانفعالاً عاطفياً . ودون أي مساعدة من إثارة سابقة، تنفجر هذه الصورة أمامك دفعة واحدة حية قوية :

« كم من صباح رائع شاهدْتُ
يتملق بعينه الملكية قمم الجبال . »

وتصبح الصور ذات قيمة أكبر، وتمييز للعبقرية الشعرية أشد، عندما تكيف نفسها وتلونها تبعاً للظروف والعاطفة أو الشخصية الماثلة في العقل، والمتقدمة على غيرها فيه . ومن أجل أمثلة لا نظير لها على هذا النوع من الجودة ، ليرجع القارىء بذاكرته إلى «لير» و «عطيل»، وباختصار إلى كافة الآثار الدرامية لهذا « الرجل العظيم الميت الخالد» الذي تعقد غزارة إنتاجه لساني . أما صدق وصفه للطبيعة فيظهر في تعبيره عن ذلك في قصيدته الثامنة والتسعين إذ قال :

«لم أعجب بالزنبق الأبيض
ولم أمدح الحمرة القانية في الورد
فقد كانت كلها بالرغم من حلاوتها صوراً ممتعة
منقولة عن رسمك - يا أنموذجاً لها كلها
وخلت أنني ماأزال في فصل الشتاء لأنك بعيدة
ولعبت معها وكأني ألعب مع ظلك . »

ولا يقل الأثر الذي تتركه الصور عما سبق عندما يقدم لنا الشاعر، بقوة تفوق قوة الفنان الرسام، صورة مفعمة بالحياة لتتابع الأمور ثم الشعور بالتزامن :

«فعل هذا ثم انتزع نفسه من ذلك العناق الحلو

والذراعين الجميلتين اللتين طوتاه إلى صدرها

وانطلق يجري واسع الخطا عبر الأراضي المظلمة . .

انظر كيف تنطلق نجمة ساطعة من السماء

هكذا انزلق في الليل بعيداً عن عين فينوس . »

٤ - أما آخر خاصة أذكرها فأهميتها قليلة إلا إذا اعتبرت مشتركة مع الخاصة السابقة، إذ لا تستطيع هذه الخاصة السابقة دونها أن توجد في هذه السوية الرفيعة، وإذا وجدت فإنها تبشر فقط بومضات زائلة وقوة تعادل قوة الشهب، وهذه الخاصة هي العمق ونشاط الفكر. ولا يمكن أن يكون الإنسان شاعراً عظيماً دون أن يكون فيلسوفاً عميقاً في الوقت ذاته. فالشعر هو البرعم وهو الشذى لجميع ألوان المعرفة البشرية والأفكار والانفعالات والعواطف واللغة الإنسانية. وفي أشعار شكسبير تصطرع القوة الخلاقة مع الطاقة العقلية وكأنهما في عناق عدائي، وكل منهما في قوته المتزايدة يهدد بالقضاء على الآخر . أما في الدراما فقد توصلا إلى اتفاق، وحارب كل منهما ودرعه أمام صدر الآخر، فكانا أشبه بنهرين مسرعين يحاولان في أول لقاء بينهما بين ضفاف ضيقة صخرية أن يقاوم كل منهما الآخر، ولا يمتزجان إلا بعد تمنع وضجيج، إلا أنهما ما إن يجدا مجرى أوسع وشطآناً أسهل منالاً حتى يختلطا ويتحدا وينسابا في تيار واحد وبصوت واحد. وربما لم تسمح «فينوس وأدونيس» بعرض الانفعالات الأشد عمقاً، إلا أن قصة لو كريسيا تؤيد مثل هذه الانفعالات وتتطلبها، غير أننا لا نجد في معالجة شكسبير لهذه القصة أي

محرك للعواطف أو أي صفة درامية أخرى. ونحن نرى في لوكريسيا، كما في القصيدة السابقة، التصوير الأمين نفسه، والألوان الحية ذاتها التي تنفح فيها الروح قوة الفكر العنيفة نفسها، وتتوسع وتتقلص بسبب الفعالية ذاتها الصادرة عن قوى التغيير والتمثيل، كل هذا مع اتساع أشد في أفق المعرفة والتأمل، يرافقه ذلك السلطان ذاته، بل السيطرة على عالم اللغة بكليته. ماذا نقول بعد ذلك؟ إن شكسبير ليس مجرد ابن للطبيعة أو آلة أوتوماتيكية من العبقرية أو عربة سلبية للوحي امتلكته الروح ولم يمتلكها. لقد درس شكسبير أولاً بصبر وتأمل بعمق، ثم تفهم بدقة، حتى أصبحت المعرفة بالنسبة إليه عادية حدسية، واقترنت بمشاعره العادية، ثم تولد عنها تلك القوة المذهلة التي ينفرد بها شكسبير ولا يضاهيه فيها أحد ولا يأتي بعده ثان. لقد أجلسته هذه القوة على إحدى ذروتي المجد لجبل الشعر، حيث يعتلي ملتون الذروة الأخرى كندٍ له لا كمنافس. وبينما ينطلق الأول مندفعاً ماراً عبر جميع الأشكال والانفعالات البشرية مثل بروتيوس [1]، تارة من نار وتارة من ماء، ترى الآخر بجذب جميع الأشياء والأشكال إلى نفسه في وحدة من مثاله الخاص. وتعيد الأشياء كلها، وكذلك أساليب العمل، تشكيل نفسها من جديد في كيان ملتون، بينما يغدو شكسبير كل هذه الأشياء، ويظل، بالرغم من ذلك، هو نفسه إلى الأبد.

---

(١) بروتيوس: إله البحر عند اليونان، وهو يتخذ أشكالاً متعددة.

ت. ي. هلم
الرّومانتيكيّة والكلاسيكيّة

أريد أن أؤكد أننا قد دخلنا في عصر إحياء كلاسيكي بعد مائة عام من الرومانتيكية، وأن الخيال سيكون السلاح الخاص لهذه الروح الكلاسيكية الجديدة عندما تؤدي عملها عن طريق الشعر. وقولي هذا يتضمن سمو الخيال، ولا يعني السمو بشكل عام أو مطلق فذلك لغو واضح، ولكنني أستعمل كلمة السمو بالمعنى الذي تستعمل فيه كلمة جيد في علم الأخلاق التجريبي: جيد لأسباب وسامٍ لأسباب. ولذا فإن علي أن أبرهن على أمرين: أولاً إن إحياءً كلاسيكياً يوشك أن يحدث، وثانياً: إن التخيل التمثيلي سيكون أوفى بمقاصده الخاصة من التخيل المبدع.

لقد غدا اصطلاحا تخيل مبدع وتخيل تمثيلي مألوفين إلى درجة تجعلنا نظن أنهما وجدا في اللغة منذ وجدت، إلا أن تاريخهما، من حيث كونهما تعبيران مختلفان في لغة النقد، قصير نسبياً. وقد كان معناهما متطابقاً في الأصل، إلا أن كتّاب علم الجمال الألمان قد بدؤوا بالتمييز بينهما في القرن الثامن عشر.

أعرف أنني إذ أستعمل كلمة «كلاسيكي» و «رومانتيكي» أقوم بعمل خطير، فهما يمثلان خمسة أو ستة أنواع مختلفة من الطباق، وأخشى إن أنا استعملتهما بمعنى ما أن تفسروهما بمعنى آخر. لقد استعملتهما في هذا البحث بمعنى دقيق

محدود تماماً. وكان من المفروض أن أصوغ زوجاً من الكلمات الجديدة، إلا أنني أفضل استعمال ما ذكرته الآن حتى أفيد من خبرة مجموعة من الكتاب الذين يستغلون هذه الاصطلاحات إلى حد كبير في الوقت الحاضر، حتى إنهم كادوا أن ينجحوا في جعل هذه الكلمات تعقيبات سياسية. إني أعني موراس ولاسير والجماعة المتصلة بالحركة الفرنسية (L'Action Française).

وقد أصبح هذا التمييز ذا فعالية كبيرة في الوقت الحاضر بالنسبة لهذه الجماعة المذكورة إذ تحول إلى رمز حزبي، وإذا سألت رجلاً ينتمي إلى مجموعة معينة عما يفضل: الكلاسيكية أم الرومانتيكية؟ فإنك تستطيع أن تستنتج من ذلك نوع تفكيره السياسي.

إن أفضل طريقة أتوصل بها إلى وضع التعريف اللازم لاصطلاحاتي هي أن أبدأ بمجموعة من الناس مستعدة لأن تقاتل في سبيل الدفاع عن مفاهيمها لأن هذه المفاهيم خالية من الغموض (أما الآخرون من الناس فإنهم يتبنون الاتجاه الممقوت الذي يتخذه شخص ذو ميول كاثوليكية يقول إنه يحب الاثنين معاً).

منذ سنة تقريباً، حاضر شخص يدعى فوشوا عن راسين في الأوديون، وفي معرض هذه المحاضرة أدلى ببعض ملاحظات مهينة عن بلادة راسين وافتقاره إلى الإبداع وغير ذلك، وتسببت أقواله هذه في شغب مباشر، فنشب القتال بين الناس في جميع أرجاء القاعة، ثم اعتقل عدد من الأشخاص. أما بقية السلسلة من المحاضرات فقد جرى تقديمها في حماية فئات من أفراد الشرطة والمباحث الذين انتشروا في جوانب القاعة. ولقد حدث كل هذا الصخب لأن المثل الكلاسيكي لهؤلاء الناس هو شيء حي، وراسين هو الكلاسيكي العظيم، وهذا ما أدعوه بالاهتمام الحي بالأدب، وهم يعتبرون الرومانتيكية مرضاً مزعجاً أبلت منه فرنسا منذ وقت قصير فقط.

أما ما يزيد الأمور في حالهم تعقيداً فهو أن الرومانتيكية هي التي صنعت الثورة، وهم يكرهون الثورة، ولذا فهم يكرهون الرومانتيكية.

إنني لا أعتذر عن إقحام السياسة في موضوع كهذا، فالرومانتيكية في كل من إنكلترا وفرنسا مقترنة بآراء سياسية خاصة؛ وأحسن تعريف نحصل عليه لمبدأ من المبادئ هو أن نأخذ مثالاً معيناً على تطبيق هذا المبدأ.

ما هو المبدأ الإيجابي الذي كان وراء المبادئ الأخرى كلها سنة ١٧٨٩؟ إني أتكلم هنا عن الثورة كفكرة، وأترك الأسباب المادية، إذ إنها تنتج القوى فقط. أما الحواجز التي كان بإمكانها أن تصد هذه القوى أو ترشدها فقد تآكلت قبلاً بفعل الأفكار، وهذا مايحدث دائماً بالنسبة للتغيرات الناجمة، فلا تهزم الطبقة المحظوظة إلا اذا فقدت الثقة بنفسها، وتخللتها الأفكار التي تعمل ضدها.

لم يكن هذا المبدأ هو مبدأ حقوق الإنسان، مع أن هذا المبدأ كان نداء عملياً للحرب، كان نداءً خيراً صلباً. أما الشيء الذي خلق الحماسة وجعل من الثورة عملياً ديناً جديداً، فقد كان شيئاً أكثر ايجابية من ذلك، إذ إن الناس من جميع الطبقات، وحتى أولئك الذين كانوا سيخسرون من جراء هذه الفكرة، كانوا في حالة غليان إيجابية بالنسبة لفكرة الحرية. ولم يكن بد من وجود فكرة ما ساعدتهم على الاعتقاد بأن شيئاً إيجابياً سينتج عن شيء جوهره سلبي كهذا، وفعلاً كان هناك شيء من هذا القبيل، ومنه أحصل على تعريفي للرومانتيكية. لقد علمهم روسو أن الإنسان خير بالفطرة، وأن القوانين والعادات السيئة هي التي تحكمت به، فاذا أزيلت هذه القيود جميعها أتيحت الفرص لإمكانات الانسان غير المحدودة، وهذا ما جعلهم يحسبون أن شيئاً إيجابياً سينتج عن الفوضى، وهذا ما خلق فيهم الحماسة الدينية. وفيمايلي نجد جذور الرومانتيكية: إن الانسان الفرد هو مستودع غير محدود من الإمكانات، وإذا كان بالإمكان إعادة تنظيم المجتمع بتحطيم النظام الجائر، فإنك حينذاك ستوفر للإمكانات الفرص فيتحقق التقدم.

ويمكننا تعريف الكلاسيكي على أنه نقيض لما سبق تماماً، إذ الإنسان -كما يراه- حيوان ثابت محدود بشكل غريب، وذو طبيعة راسخة بصورة مطلقة، ولا يمكن أن نحصل منه شيئاً لائقاً إلا عن طريق التنظيم والعرف.

لقد تزعزع هذا الرأي بعض الشيء زمن داروين، والقارئ يذكر نظريته الخاصة التي ترى أن أنواعاً جديدة تأتي إلى الوجود نتيجة لتغيرات صغيرة تحدث أثراً متجمعاً، وهذه النظرية تسمح بإمكانية التقدم في المستقبل. ولكن نظرية معاكسة قد أخذت في الوقت الحاضر تشق طريقها، هي نظرية التحول الفجائي «لدي فريز»، إذ تأتي الأنواع الجديدة إلى الوجود نتيجة قفزة واحدة، كنوع من الرياضة، ولا تأتي تدريجياً بتجميع درجات صغيرة، وهي، حين تصل إلى الوجود، تظل ثابتة بشكل مطلق- وهذه النظرية تمكنني من أن أحتفظ لرأي الكلاسيكي بمظهر التأكيد العلمي.

هاتان إذن هما النظريتان باختصار، والأولى تقرر أن الإنسان خير بذاته والظروف هي التي تفسده، والأخرى تقرر أنه محدود جوهرياً ولكنه قد روض بالنظام والتقاليد فغدا أحسن حالاً. إن طبيعة الإنسان بالنسبة للفريق الأول شبيهة بالبئر، وهي بالنسبة للثاني أشبه بالركوة. والنظرية التي تعتبر الإنسان بئراً أو مستودعاً مليئاً بالامكانات هي ما أدعوه بالرومانتيكية، أما النظرية التي تعتبره مخلوقاً ثابتاً محدود الإمكانات إلى درجة كبيرة فهي ما أدعوه بالكلاسيكية.

وقد يلاحظ أحد هنا أن الكنيسة قد اعتنقت المذهب الكلاسيكي منذ أن أخفقت البدعة البيلاجية «Pelagian» وتبنت هي العقيدة الكلاسيكية السليمة عن الخطيئة الأولى.

وقد يكون من الخطأ أن أدمج المذهب الكلاسيكي بالمادي، فهو، على العكس من ذلك، ينطبق تماماً على الاتجاه الديني السوي، وسأعرضه على الطريقة

التالية: إن الجزء الثابت في طبيعة الانسان هو الاعتقاد بالله، ويجب أن يكون هذا ثابتاً حقيقياً بالنسبة للإنسان كالاعتقاد بوجود المادة والعالم الموضوعي. وهذا الاعتقاد معادل للشهية والغريزة الجنسية وجميع الصفات الأخرى الثابتة، وقد قمعت هذه الغرائز في بعض الأحيان نتيجة لاستعمال القوة أو المنطق؛ قمعت في فلورنسا بسبب سافونارولا، وفي جنيف بسبب كالڤن، وهنا بسبب أصحاب الرؤوس المستديرة. أما النتيجة الحتمية لطريقة كهذه فهي انفجار الغريزة المكبوتة في اتجاه شاذ، وهذا هو الحال بالنسبة للدين. إنك، بسبب المنطق المعكوس للأسلوب العقلي، تكبت غرائزك الطبيعية ثم تتحول إلى agnostic ، أي معتقد بكفاية العقل لفهم الوحي الإلهي، والطبيعة في هذه الحالة تنفذ انتقامها كما تفعل بالنسبة للغرائز الأخرى. والغرائز التي لا تجد لها مخرجاً صحيحاً مناسباً عن طريق الدين تبرز بطريق آخر. إنك لاتؤمن بإله ولذا فإنك تبدأ بالاعتقاد بأن الانسان إله، ولا تؤمن بالجنة ولذا تشرع في الإيمان بجنة على الأرض، إنك بتعبير آخر تصل إلى الرومانتيكية. والمبادئ الصحيحة المناسبة في محيطها الخاص فقط تنتشر في كل مكان، فتربك وتزيف وتلطخ الخطوط الواضحة للتجارب الانسانية، وكأننا نصب وعاء من العسل الأسود على مائدة الغذاء. إن الرومانتيكية دين مُهْرَق، وذاك أفضل تعريف لها.

ولأتنصل الآن من صعوبة الحديث الدقيق عما أعنيه بالشعر الرومانتيكي والشعر الكلاسيكي، فكل ما أستطيع قوله هو أنهما يعنيان نتيجة هذين الموقفين من الكون والإنسان كما ينعكسان في الشعر. إن الرومانتيكي يتكلم عن أمور غير محدودة لأنه يظن أن الإنسان لا حدود لإمكاناته. وبسبب وجود الطباق المر بين ما يجب أن يكون في استطاعتك عمله، وبين ما يستطيع الإنسان حقاً أن يعمله، فإن الرومانتيكية تميل دوماً إلى الكآبة، وخصوصاً في مراحلها الأخيرة. ولأستطيع

أن أتجاوز القول بأن الكلاسيكية والرومانتيكية هما انعكاس لهذين المزاجين، وأن أستشهد بأمثلة من الروحيتين المختلفتين. ومن أجل هذا سأتناول من جانب أشخاصاً متباينين كهوراس ومعظم الشعراء الاليزابيثيين وكتاب عصر أغسطس، كما سأتناول من الجانب الآخر لامارتين وهيجو، وأجزاء من كيتس، ثم كولردج وشيلي وبايرون وسوينبرن.

إنني أعرف جيداً أنه عندما يفكر الناس بالشعر الكلاسيكي والرومانتيكي فإن أول ما يخطر في بالهم هو المقارنة بين راسين وشكسبير. ولكني لاأقصد ذلك، فالخط الفاصل الذي أعنيه قد أبعد قليلاً عن الوسط الحقيقي. إنني أوافق على أن راسين هو كلاسيكي متطرف، ولكنك اذا أطلقت كلمة رومانتيكي على شكسبير فإنك آنذاك تستخدم تعريفاً غير التعريف الذي أعطيته، وترى أن الاختلاف بين الكلاسيكي والرومانتيكي هو مجرد اختلاف بين القمع والفيض، ولذا فأنا أقول مع نيتشه بأن ثمة نوعين من الكلاسيكية، النوع الساكن والنوع الديناميكي. وشكسبير كلاسيكي ديناميكي.

أما ما أعنيه بالشعر الكلاسيكي فهو مايلي: يحتفظ الشعر الكلاسيكي، حتى في أوسع الخطرات خيالاً، بنوع من التحفظ، إذ إن الشاعر الكلاسيكي لاينسى حدوده أبداً ولاينسى حدود الانسان، وهو يذكر دائماً أنه مرتبط بالأرض. ربما يقفز إلا أنه يعود دائماً، ولايحلق أبداً في الأجواء المحيطة به. ربما تقول إذا أردت إن الاتجاه الرومانتيكي في الشعر يبدو وكأنه يتبلور حول استعارات عن الطفرات الخيالية، فهيجو مثلاً يحلق دائماً فوق اللجج وفي الأجواء السرمدية، ويستعمل التعبير «غير محدود» في بيت بعد الآخر.

أما في الاتجاه الكلاسيكي فإنك لاتدور أبداً في اتجاه العدم اللامحدود. وإذا قلت شيئاً متطرفاً يتجاوز الحدود التي تعرف أنها تقيد الإنسان، فإنك في النهاية

تستشعر أنك موجود خارج هذا كله، وأنك غير مؤمن تماماً بما تقول. أو أنك قد وجهته على سبيل التنميق والتنسيق. إنك لاتذهب دون تبصر إلى جو أبعد من الواقع، جو أنقى من أن يستطيع الانسان التنفس فيه مدة طويلة، فأنت دائماً مخلص لفكرة الحدود، والمسألة مسألة درجة. وفي الشعر الرومانتيكي تتحرك تبعاً لدرجة معينة من البلاغة، على اعتبار أنك تعرف حب الإنسان لشيء من المبالغة. وهذا ماتجده عند هيجو أو سوينبرن. ولكن هذا بالذات سيبدو خطأ في ردة الفعل الكلاسيكية القادمة. وللتمثيل على الاتجاه المعاكس، أي على شعر كتب بروح كلاسيكية مناسبة، فإني أستطيع الاستشهاد بإحدى الأغاني الواردة في مسرحية شكسبير «سيمبلاين»، والتي تبدأ على الشكل التالي: «لاتخش حرارة الشمس»، وإني أستعمل هذه الأغنية كحكاية ترمز إلى مغزى دون أن أعني ما أقوله هنا بالضبط. ولنأخذ البيتين الأخيرين:

«الصبيان الشقر والبنات الشقراوات ملزمون بأن يعودوا.

كمنظفي المداخن إلى التراب»

ولايمكن أن يكتب رومانتيكي هذا الكلام، إذ إنه كلام غير معقول بالنسبة للرومانتيكية، إلى حد جعل الناس يؤكدون أن هذين البيتين لم يكونا جزءاً من الأغنية الأصلية.

إن ما أحسبه كلاسيكياً تماماً، بالإضافة إلى وجود التورية، هو استعمال كلمة صبي، إذ إن أي شاعر رومانتيكي حديث لايمكن أن يستعمل هذه الكلمة، بل هو يختار عوضاً عنها تعبير «الشباب الشقر».

أما الآن، فأود بيان الأسباب التي تجعلني أرى أننا نقترب من نهاية الحركة الرومانتيكية؛ السبب الأول نجده في طبيعة أي عرف أو تقليد فني، فكل عرف أو اتجاه خاص في الفن يشبه شبهاً دقيقاً الظاهرة الطبيعية للحياة العضوية، فهو يهرم

ويتآكل، وله فترة محددة من الحياة، ثم يموت بعدها، وتعزف عليه كل الأنغام الممكنة ثم يصيبه الارهاق، أما أفضل أوقاته فهي فترة الشباب. ولنأخذ على سبيل المثال الازدهار العجيب للشعر في العصر الاليزابيثي.، وقد سبق أن عرض النقاد كافة الأسباب لهذا الازدهار، من اكتشاف العالم الجديد إلى البقية الباقية منها. إلا أن هنالك ما هو أبسط من ذلك، فقد منح الشعراء أداة جديدة للعزف هي الشعر المرسل. كان هذا النوع من الشعر جديداً، ولذا كان من السهل أن تعزف عليه أنغام جديدة.

وهذا القانون نفسه ينطبق على الفنون الأخرى، فقد ولد أئمة الفن جميعاً في وقت كان فيه التقليد الفني الخاص الذي انطلقوا منه ناقصاً. وحين جاء رفائيل إلى فلورنس كان العوف الفلورنسي يفتقر إلى النضج، وكذلك البيلينسك كان في أول شبابه عندما ولد تيتيان Titian في البندقية. أما تصوير المناظر الطبيعية فكان لايزال مجرد لعبة أو جزءاً من رسم الأشخاص عندما هب تورنر وكونستابل ليكشفا عن قوته.

وعندما انتهى تورنر وكونستابل من تصوير المناظر، لم يتركا إلا القليل أو حتى أنهما لم يتركا شيئاً لمن خلفهما في هذا المضمار. إن كل حقل من حقول النشاط الفني يستنزف قواه أول فنان عظيم يجمع حصاداً كاملاً منه.

يخيل إلي أن الرومانتيكية قد بلغت حد الإنهاك، ولذا فلن نفوز بازدهار جديد للشعر إلا إذا فزنا بأسلوب فني جديد، أو عرف جديد نطلق لأنفسنا العنان ضمنه.

ربما يعترض أحد على هذا القول، أو يقول إنه ليس ثمة قرن واحد من الزمان يتمتع بوحدة عضوية، ويتهمني بالخضوع لتضليل استعارة خاطئة، أو معالجة مجموعة من الأدباء وكأنهم بناء آلي أو دائرة حكومية. وربما يحتج معترض قائلاً

إننا، مهما كنا بالنسبة لأمور أخرى، فإننا بالنسبة للأدب نستحق الاعتبار كأفراد أو أشخاص، ولا يمكن أن نخضع كأشخاص واضحي المعالم لأية معالجة عامة. وفي كل فترة وفي كل زمان يمكن أن يتخذ الشاعر كفرد صفة الكلاسيكية أو الرومانتيكية تبعاً لشعوره ومزاجه، كما يمكنك شخصياً أن تعتقد بإمكان وقوفك خارج أي حركة من الحركات في لحظة معينة، وقد تعتقد أن باستطاعتك كفرد ملاحظة كل من الروح الكلاسيكية أو الرومانتيكية، ثم تقرير أيهما أسمى من الأخرى دون تحيز في الرأي.

أما الجواب على هذا الاعتراض فهو أن الإنسان عندما يحكم على الجمال لا يستطيع أن يتخذ وجهة نظر مستقلة بهذه الطريقة. وكما أن الإنسان لم يولد كوحدة مستقلة، بل كطفل لوالدين معينين، فكذلك حاله بالنسبة للأحكام الأدبية. ورأيه يعتمد كلياً على التاريخ الأدبي الذي سبقه مباشرة، ولذا فهو محكوم في كل ما يقوله. ولنأخذ مثال سبينوزا عن الحجر الساقط إلى الأرض، فهو يقول إنه لو كان للحجر عقل واع لفكر بأنه ذاهب إلى الأرض تبعاً لمشيئته، وهذا هو حال الإنسان بالنسبة للأحكام الحرة التي يدعيها عن الجمال أو عدمه. ومقدار الحرية التي يتمتع بها الإنسان أمر مبالغ فيه. وكوننا أحراراً في بعض المناسبات النادرة أمر تقنعني به دیانتي والآراء التي أحصلها من الميتافيزيك، إلا أن كثيراً من الأفعال التي اعتدنا أن نصفها بالحرية، هي آلية في الواقع. وباستطاعة الإنسان أن يؤلف كتاباً بشكل آلي، وقد قرأت عدة كتب من هذا النوع. ومنذ أكثر من عشرين سنة سجل روبرتسون بعض الملاحظات عن الكلام المنعكس، إذ تبين له في بعض حالات الجنون أنه باستطاعة المصابين تقديم إجابات ذكية على سلسلة من الأسئلة عن السياسة وما شابهها، بالرغم من عدم وعيهم الكامل حسب مقياس الإدراك المنطقي، واستحالة وعيهم معنى هذه الأسئلة. وإذاً فقد تصرفت اللغة في هذه

الحالات تصرفاً انعكاسياً، واستطاعت بعض المركبات الآلية الشديدة الطاقة، القادرة بدهائها على محاكاة الجمال، أن تعمل بشكل مستقل. وهذا، برأيي، مايحدث للأحكام التي تتعلق بالجمال.

أستطيع أن أضع الفكرة ذاتها في قالب يختلف بعض الاختلاف عن سابقه إذ إن مشكلتنا هي مشكلة الصراع بين اتجاهين أو أسلوبين تكنيكيين. والناقد قد يعترف بوجود تغييرات في كل من الاتجاهين، إلا أنه يصر على اعتبارها مجرد تنويع لمقياس ثابت، ويشبهها برقاص الساعة مثلاً. إنني أقر التشبيه بالرقاص فيما يختص بالحركة فقط، إلا أنني أنكر النتائج الأخرى لهذا التشبيه، أي لا أعترف بوجود نقطة الارتكاز أو نقطة القياس.

عندما أقول إنني أمقت الرومانتيكيين فإنني أفصل بين شيئين: ذلك الجزء الذي يشابهون به الشعراء العظماء، وذلك الجزء الآخر الذي يختلفون به عنهم والذي يعطيهم طابعهم الخاص كرومانتيكيين. وهذا العنصر الثانوي هو الذي يكون اللحن الخاص للقرن، وهو الذي يثير حماسة المعاصرين بينما يضايق الجيل القادم.

إننا نمقت في شعر بوب تلك الصفة ذاتها التي أمتعت أصدقاءه. فقد كان باستطاعة كل من شعر بهذا المقت قبل مجيء الرومانتيكيين أن يتنبأ بأن تغييراً على وشك الحدوث.

ويخيل إلي أننا نقف الموقف نفسه الآن، كما أنني أعتقد بأن نسبة متزايدة من الناس لاتستطيع أن تحتمل سوينبرن.

عندما أقول إن حركة إحياء كلاسيكية أخرى ستعود ثانية إلى الظهور، فلا يعني ذلك أنني أتوقع رجوع بوب كضرورة حتمية، بل أعني أن هذا الوقت هو الوقت المناسب للإحياء. ولو توفر لنا أشخاص يتمتعون بالكفاءة الضرورية،

لحصلنا على حركة إحياء مليئة بالحيوية، وإذا لم يتوفر لنا هؤلاء فإننا نحصل على تعلق بالشكليات يذكّر ببوب. قد لا نتعرف على الحركة كحركة كلاسيكية إبان ظهورها، ذلك لأنها ستبدو مختلفة نتيجة مرورها عبر مرحلة رومانتيكية. ولأذكر مثالاً مطابقاً لذلك: بعد أن شاهدت النتاج الفني الذي عقب مذهب الانطباعية أذكر أنني دهشت دهشة كبيرة عندما قرأت في بحث موريس دينس عن هذه المدرسة أن هؤلاء الفنانين أنفسهم كلاسيكيون، بمعنى أنهم حاولوا فرض نظام واحد على سيل المواد الجديدة التي قدمتها حركة الانطباعيين، إذ كان هذا النظام موجوداً من قبل في مواد التصوير الأضيق حدوداً من مواد الانطباعيين.

قبل أن أستمر في جدلي هذا يجب أن أوضح النقطة التالية: إن الرومانتيكية ميتة في الواقع، ومع ذلك فإن الاتجاه النقدي المناسب لها لا يزال مستمراً. وكي أجعل هذه النقطة أكثر وضوحاً أقول إن لكل نوع من الشعر اتجاهاً واعياً يتناسب معه، ونحن في الفترة الرومانتيكية نتطلب من الشعر صفات معينة، وفي الفترة الكلاسيكية نتطلب صفات أخرى. وفي الوقت الحاضر أقول إن هذا الاتجاه الواعي قد دام أكثر من الشيء الذي تكوّن منه، فبالرغم من جفاف معين التقليد الرومانتيكي لا يزال الموقف النقدي للعقل الذي يتطلب صفات رومانتيكية من الشعر، حياً. لذا، فإنه إذا كُتِبَ شعر كلاسيكي جيد غداً فلن يتقبله سوى القليل من الناس.

إنني أعترض على الرومانتيكيين جميعاً، حتى على أفضلهم. وأعارض هذا الاتجاه المشجع للرومانتيكية معارضة أشد، وأعترض على تلك الميوعة التي لا تعتبر الشعر شعراً إلا إذا كان شاكياً باكياً من أمر أو على آخر. وبهذه المناسبة يخطر لي دوماً البيت الأخير من قصيدة لجون وبستر حيث ينتهي بطلب أؤيده بحرارة:

«ضع حداً لنحيبك ثم اذهب بعيداً»

لقد بلغ الحال من السوء حداً لا تعتبر معه القصيدة شعراً على الإطلاق إذا كانت جافة قاسية، أي كلاسيكية تماماً. فكم من الناس يستطيع الآن أن يقول مخلصاً بأنه يحب هوراس أو بوب؟ إن الناس يشعرون بصقيع لدى قراءتهم لهؤلاء الشعراء.

والصلابة الجافة التي نجدها في الشعر الكلاسيكي مدعاة لنفورهم المطلق. والشعر غير النديّ ليس شعراً على الإطلاق، كما أنه ليس باستطاعتهم اعتبار الوصف الدقيق هدفاً مشروعاً للشعر، فالشعر بالنسبة لهم يعني دائماً إدخال بعض العواطف المتجمعة حول كلمة اللانهاية.

إن جوهر الشعر بالنسبة لمعظم الناس يعني قيادتهم إلى ما وراء الغيب، أما الشعر المحصور في الأمور الأرضية والمحدودة (ولدى كيتس الكثير من ذلك) فقد يبدو لهم أنه كتابة ممتازة، وصناعة فنية ممتازة، ولكنه ليس شعراً. لقد أفسدتنا الرومانتيكية إلى هذا الحد حتى أننا أصبحنا ننكر قيمة أعظم الأشعار إذا لم تحتوِ على نوع من الغموض.

أما في الشعر الكلاسيكي فإننا نشاهد نور النهار دائماً، ولا نشاهد نوراً لم تره الأرض ولم يره البحر من قبل، فالشعر الكلاسيكي هو دائماً إنساني لا مبالغة فيه: والإنسان إنسان وليس إلهاً على الإطلاق.

وأما النتيجة الفظيعة للرومانتيكية فهي أنك لا تستطيع العيش دونها أبداً إذا ألفت نورها الغريب، وتأثيرها عليك أشبه بتأثير المخدر.

ثمة ميل نحو الاعتقاد بأن الشعر لا يعني أكثر من التعبير عن عاطفة غير مشبعة. والناس يقولون: كيف يكون الشعر شعراً دون أن يحتوي على عاطفة؟ وهذه الفكرة، كما ترى، مصدر لإزعاجهم. والإحياء الكلاسيكي بالنسبة إليهم يعني منظر صحراء مجدبة ثم موت الشعر كما يفهمونه.

ولا يمكن أن يأتي هذا الإحياء إلا لملء الفراغ الذي تحدثه هذه الوفاة. وليس بإمكانهم أن يدركوا السبب الذي يجعل هذه الروح الكلاسيكية الجافة تشعر بضرورة مشروعة إيجابية للتعبير عن نفسها بقالب شعري، وسأبين فيما بعد ما هي هذه الحاجة الإيجابية. هناك صفة أخرى غير العاطفة، يمكن اعتبارها أساس الجودة في الشعر، إلا أنني قبل أن آتي إلى هذه النقطة سأهتم بأمر سلبي ونقطة نظرية، وتحامل يعترض الطريق، وهو في الواقع السبب الرئيسي للإحجام عن فهم الشعر الكلاسيكي.

إني أعتقد أن هذا الاعتراض يصدر نهائيًا عن ميتافيزيقيا فنية سيئة، إذ لا يمكنك الاعتراف بوجود الجمال دون أن تحشر الكائنات غير المحدودة بطريقة أو بأخرى.

وأنا أود، من أجل مقاصد جدية، أن أستشهد بمثال نموذجي يعبر عن نوع هذا الاتجاه وهو الفصول الشهيرة من كتاب «الفنانين المحدثين» لرسكن، التي تبحث في الخيال. وكعبارة معترضة يجب أن أقول هنا إنني أستعمل هذه الكلمة دون أي تحيز للبحث الآخر الذي سأنهي به هذا المثال، ولا أستعملها إلا لأنها كلمة رسكن. وما يهمني هو الاتجاه الكامن وراءها الذي اعتبره رومانتيكياً.

« لا يمكن للتخيل إلا أن يكون رصيناً فهو ينظر بعيداً بغموض واتزان وحرارة تمنعه من الابتسام. وفي قلب كل شيء أمر لا نشعر، إذا وصلنا إليه، بالميل إلى الضحك منه. . . ، ومن استطاع أن يخترق أعماق الأشياء الحزينة السوداوية، لابد من أن تمتلىء جوانحه بعاطفة شديدة ومشاركة وجدانية لطيفة. »

(الجزء الثالث . الفصل الثالث. الفقرة التاسعة)

«يجري في كل كلمة يسطرها عقل تخيلي تيار سفلي مخيف من المعاني، كما

أن لكل كلمة ظلاً تلقيه عليها الأماكن العميقة التي قدمت منها، ودليلاً يشير إلى مصدرها، وغالباً ما تكون معانيها غامضة غير صريحة، إذ إن من كتبها لا يعبأ بالشرح المفصل لأنه يرى الأعماق بوضوح تام. وإذا أردنا أن نركز على هذه المعاني ونقتفي أثرها فلا بد من أن تقودنا دائماً وبأمان إلى عاصمة مملكة الروح، ومن هناك نستطيع أن نتبع جميع الطرق والممرات المؤدية إلى أبعد شواطئها».

(الجزء الثالث. الفصل الثالث. الفقرة الخامسة).

والحق أن عملية الحكم في كل هذه الأمور هي شيء غريزي لا يمكن إيضاحه على الإطلاق، وهي أشبه بفن تذوق الشاي. ولكن الكلام واجب هنا. واللغة الوحيدة الممكن استعمالها في هذا الصدد هي لغة التشبيه، ذلك أنني لا أملك طيناً مادياً أصبه في قالب معلوم. والشيء الوحيد الذي أمتلكه من أجل هذا الهدف، والذي يعمل كبديل له، هو نوع من الطين العقلي، أي بعض الاستعارات على شكل نظريات جمالية وبلاغية. وأن خليطاً من هذه الاستعارات لا يستطيع تأويل الحدس لأنه غير قابل للإيضاح من حيث الجوهر، إلا أنه يستطيع أن يقدم إليك شبهاً كافياً يمكنك من رؤيته والتعرف عليه، شريطة أن تكون شخصياً قد مررت بحالة مشابهة، وعبارات رسكن هذه تنقل إلي بوضوح ذوقه في هذا الموضوع.

إن رسكن يعتقد، كما يتضح لي، أن أفضل الشعر يجب أن يكون جاداً، وهذا هو الاتجاه الطبيعي لرجل في العصر الرومنتيكي. إلا أنه لم يكتف بالقول بأنه يفضل هذا النوع من الشعر، إنه يريد أن يستنبط رأيه هذا، كأستاذه كولردج، من مبدأ ثابت يتوصل إليه عن طريق الميتافيزيك.

هذا هو الملجأ الأخير للاتجاه الرومانتيكي. إنه يبرهن على أنه ليس مجرد اتجاه، بل استنتاج من مبدأ ثابت للكون.

إننا لا نستطيع أن نعتبر قدرة الفلسفة على الوصول بنا إلى الحقيقة سبباً من الأسباب الرئيسية لوجودها، إذ إنها لا تستطيع أن تفعل ذلك أبداً، إنما السبب الرئيسي لذلك هو أنها توفر للإنسان مصدراً للتعاريف يلجأ إليه وقت الحاجة. والفكرة العادية لأي شيء تقدم لك أساساً ثابتاً تستنتج منه الأمور التي تريدها في ميدان علم الجمال، أما عملية الاستنتاج فهي على النقيض من ذلك تماماً. وأنت تبدأ من الفوضى في خط القتال، ثم تتراجع قليلاً إلى المؤخرة ريثما تسترد أنفاسك وتجمع سلاحك. ولأتكلم الآن بوضوح ودون مجاز؛ إنك تحصل على لغة متقنة دقيقة يمكنك بواسطتها تحديد ما تعنيه، إلا أن ما تود قوله تقرره أشياء أخرى، والحقيقة النهائية هي الضوضاء والصراع. أما الميتافيزيك فهي من ملحقات الفكر الواضح.

ولأعد إلى رسكن واعتراضه على كل ما هو غير جدي. يبدو لي أن قوله هذا يتضمن ذوقاً جمالياً ميتافيزيقياً فاسداً، إذ تربط الميتافيزيقيا عندنا اللامحدود بكل تعريف للجمال أو طبيعة الفن وخاصة في ألمانيا، حيث نشأت أول نظريات في علم الجمال. وحصر علماء الجمال الرومانتيكيون الجمال في انطباع عن اللانهاية يأتي من تقمص الروح المطلقة لكياننا، وبذلك نستطيع أن نعاين العالم بأجمعه في أقل عناصره جمالاً، وكل فنان يؤمن بطريقة ما بوحدة الوجود.

من الواضح أن شعراً ينحصر في الأمور المحدودة لا يمكن أن يكون من أرقى المستويات بالنسبة لشخص يعتنق هذا النوع من النظريات، إذ يبدو هذا القول بالنسبة إليه ممثلاً للتناقض في التعبير. وكما أنك تجد في الميتافيزيك الملاذ الأخير من تحامل معين، فإنني الآن أجدني مضطراً لتفنيد هذا القول.

فيما يلي قطعة مملة من الديالكتيك، إلا أنها ضرورية لتوضيح ما أقصد، إذ يجب علي أن أتفادى ثغرتين في البحث عن فكرة الجمال. ثمة، من جانب،

النظرية الكلاسيكية القديمة التي تعرف الجمال على أنه متفق مع بعض الأشكال النموذجية الثابتة، وهناك من الجانب الآخر النظرية الرومانتيكية التي تحشر اللانهاية في كل أمر، وعلي أن أهتدي إلى ممر ميتافيزيقي بين هذين الجانبين، يمكنني من أن أؤكد بشكل ثابت أن شعراً كلاسيكياً جديداً من النوع الذي أوضحته لا يتضمن تناقضاً في التعبير، كما علي أن أبرهن عن إمكانية وجود الجمال في الأشياء الصغيرة الجامدة.

إن هدف النظم هو الوصف الدقيق المتقن المحدود. وأول ما يجب أن نعرفه هو صعوبة تحقيق ذلك. فالموضوع لا يقتصر على كونه مسألة حرص وتدقيق بل إن عليك أن تستعمل اللغة، واللغة ذات طبيعة اشتراكية، أي إنها لا تعبر أبداً عن الشيء بالذات، بل عن نوع من التسوية، وأقصد بذلك ما هو مشترك بينك وبيني وبين الجميع. غير أن كل إنسان يختلف فيما يراه بعض الاختلاف عن الآخر، ومن أجل أن يعبر عما يراه بوضوح وبدقة عليه أن يدخل في صراع عنيف مع اللغة؛ سواء مع الكلمات أو مع الصنعة الفنية في الفنون الأخرى. إن اللغة ذات طبيعة خاصة وتقاليد وأفكار مشتركة، ولا يمكن أن تملك ناصيتها وتسخرها لمقاصدك إلا بعد أن تبذل مجهوداً مركزاً من الدماغ. وقد كان يخطر ببالي دوماً أنه من الممكن تمثيل الطريقة الرئيسية التي تعتمد عليها الفنون كلها باستعمال المجاز التالي: إنك تعرف ما أعنيه بخطوط المعمار المنحنية، فهي عبارة عن قطع منبسطة من الخشب ذات انحناءات مختلفة. وبإمكانك أن ترسم أي قوس تريده على وجه التقريب إذا قمت بالاختيار الملائم. إما الفنان، كما أفهمه، فلا يستطيع احتمال فكرة «التقريب»، إذ يصر على الحصول على القوس المطابق لما يراه، سواء أكان شيئاً أم فكرة في الدماغ. وهنا علي أن أغير في المجاز قليلاً حتى أكشف لك نسق العملية التي تجري في ذهن الشاعر؛ افترض أنك قد حصلت بدلاً من قطع الخشب المنحنية

على قطعة مرنة من الفولاذ تحتوي على أنواع الانحناءات ذاتها الموجودة في الخشب، فإذا كان الشاعر يقوم بعمل جيد حقاً فيمكن تشبيه حالة التوتر أو تركيز الدماغ التي تصيبه في صراعه مع الصياغة الفنية التي اعتاد عليها، بحالة رجل يستخدم جميع أصابعه ليلوي الفولاذ ويميّل انحناءه حتى يغدو القوس الذي يوده، أي شيئاً يختلف عن الشكل الذي يتخذه في الحالة العادية.

ثمة إذن أمران متميزان؛ الأول هو الموهبة العقلية التي تتيح لك أن ترى الأمور كما هي في واقعها، لا كما تبدو من خلال الطرق التقليدية التي اعتدت أن تراها بها، وتلك حالة نادرة من حالات الشعور الواعي. والأمر الثاني هو إحالة التركيز العقلي والسيطرة على الذات، وذلك شيء لا يستغنى عنه في التعبير الواقعي عما يراه الإنسان.

إن توفر هذين الأمرين ضروري للحيلولة دون السقوط إلى المنحنيات التقليدية في الصياغة الفنية، وللاحتفاظ بأسلوب من التفصيل غير محدود وجهد يصل بصاحبه إلى رسم المنحنى الذي يريد.

إنك حين تبلغ هذا المستوى من الإخلاص في الصنعة، تحظى بالصفة الأساسية للفن الجيد دون الحاجة إلى ما هو لا نهائي أو جدّي.

أستطيع الآن أن أصل إلى تلك الصفة الإيجابية الرئيسية للشعر التي هي عامل جودته، ولا دخل لها باللانهاية أو بالغموض أو العواطف.

ويقودني هذا القول إلى النقطة التي أهدف إليها من جدلي؛ إنني أتنبأ بعودة مرحلة من الشعر الكلاسيكي الجاف القاسي. أما الاعتراض المبدئي المبني على ذوق جمالي رومانتيكي رديء، والقائل إنه لا يمكن الحصول على الجوهر في الشعر إذا حرم من وجود اللانهائي، فقد أجبت عليه مسبقاً.

وهكذا، وبعد أن حاولت رسم هذه الصفة الايجابية رسماً موجزاً، أستطيع أن أقترب من نهاية مقالي بالطريقة التالية: إذا تجلت هذه الصفة المذكورة في منطقة العواطف فإنك تحصل على تخيل مبدع، أما إذا تجلت في تأمل أشياء محدودة فإنك تحصل على تخيل تمثيلي.

تمثل الأشياء المادية في النثر، كما في علم الجبر، على شكل رموز وأضداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة، ودون أن تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية. وفي النثر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام، تتحرك آلياً عبر تركيبات أخرى كما يحدث في العمليات الجبرية، ثم يكتفي الإنسان بتغير الإكس والواي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية، أما الشعر فيمكن اعتباره، من ناحية واحدة على الأقل، مجهوداً لتجنب خاصة النثر هذه، إذ إنه ليس لغة متضادات بل هو لغة مادية منظورة، وهو تسوية توصلت إليها لغة الحدس التي تنقل أحاسيس جسدية. وهو يحاول دوماً أن يسيطر على انتباهك، ويريك شيئاً مادياً باستمرار حتى يمنعك من الانزلاق إلى عملية مجردة. وهو يختار نعوتاً واستعارات فنية لا بسبب جدتها وقد تعبنا من القديم، بل لأن النعوت القديمة لم تعد تعبر عن الأشياء المادية. وأصبحت تمثل تناقضات مجردة. فالشاعر يقول عن الباخرة «مخرت عباب البحر» حتى يحصل على صورة مادية. بدلاً من أن يستعمل الكلمة المرادفة «أبحرت».

إنه لا يمكن نقل المعاني المنظورة إلا باستعمال وعاء المجاز الجديد، أما النثر فإناء قديم ترشح منه هذه المعاني. والصور الشعرية ليست مجرد حلية، بل هي الجوهر الأساسي لما ندعوه بلغة الحدس. والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض، أما النثر فقطار يوصلك إلى مقصدك.

أصل الآن إلى بحث كلمتين تستعملان غالباً في هذه العلاقة، وهما «جديد» «وغير متوقع». إنك تمدح شيئاً لجدته فأفهم ما تقصده، إلا أن الكلمة، بالإضافة إلى تعبيرها عن الحقيقة، تعبر عن معنى آخر قوي هو بلا شك مزيف. فعندما تقول إن هذه القصيدة أو هذا الرسم هو جديد وجيد، فإن الانطباع الذي تأخذه هو أن العنصر الأساسي للجودة هو الجدة وأن القصيدة جيدة لأنها جديدة، وهذا خطأ دون ريب، فالجدة ليست مرغوباً فيها بنوع خاص لذاتها، والآثار الفنية ليست عبارة عن بيض طازج، بل هي على النقيض من ذلك. إنها ضرورة منكودة تعود إلى طبيعة اللغة والصنعة الفنية، تلك التي جعلت من الجدة الطريق الوحيدة للكشف الخارجي عن وجود العنصر الذي يشكل هذه الجودة. والجدة تقنعك فتشعر على التو أن الفنان كان في حالة مادية حقيقية. إنك تحس بذلك لحظة واحدة، إذ إن الاتصال الحقيقي نادر جداً، لأن الكلام البسيط غير مقنع، وفي لحظة الاتصال النادرة هذه فقط تفوز بجذور المتعة الجمالية.

إني أصر على القول بأنه عندما يفوز الشاعر بمتعة غريبة من شيء، ويولّد تأمله في نفسه حماساً عظيماً يدفعه إلى وصفه وصفاً دقيقاً، بمعنى الدقة الذي سبق أن حللته، فإننا آنذاك نجد المبرر الكافي لكتابة الشعر. ولا بد من أن يكون حماساً عظيماً ذلك الذي يرفع شيئاً عن مستوى النثر. إني أستعمل كلمة تأمل هنا بالطريقة نفسها التي استعملها بها أفلاطون واعتبرها اهتماماً منفصلاً، إلا أنني أطبقها على موضوع مختلف.

«إن موضوع التأمل الجمالي منفصل ومستقل تماماً، وهو يعتبر كائناً مستقلاً لا ذاكرة له ولا تطلعات أو توقعات، كما ينظر إليه كغاية لا كواسطة، وكشيء فردي لا كشيء عالمي».

ولأستشهد بمثال مادي عن حالة متطرفة؛ إذا سرت وراء امرأة في الشارع فإنك تلاحظ الطريقة الغريبة التي يرتد بها طرف ثوبها عن كاحليها، فإذا أصبحت هذه الحركة الغريبة هامة بالنسبة إليك بحيث تجعلك تبحث عن الوصف الذي يعبر عنها بدقة، فإنك تكون آنذاك قد امتلكت عاطفة جمالية مناسبة، إلا أن الحماسة التي تنظر بها إلى الأشياء، هي التي تقرر قيامك بهذا المجهود. وبهذا المعنى فإن الشعور الذي كان في عقل هيريك عندما كتب «التنورة العاصفة» هو ذاته الذي أبدع أعظم الشعر الرومانتيكي في مواضيع أرحب وأشد غموضاً. ولا يهم مطلقاً أن تتمتع العاطفة المنتجة بقدر من الغموض، بل المهم أن تكون عاطفة ممتعة. كما يهمنا أيضاً أن نعرف أن هذا النشاط بالذات هو الذي يقوم بدوره في أعظم ما لدينا من أشعار، وأعني بذلك تجنب اللغة التقليدية حتى ترسم منحنى الشيء الذي تريد بشكل دقيق.

يبقى أن أبين أن التخيل التمثيلي في شعرنا القادم سيشكل السلاح الضروري للمدرسة الكلاسيكية. أما الصفة الإيجابية التي تكلمت عنها فنراها واضحة في شعر «الترانيم»، وذلك عن طريق اتباع البساطة والاستقامة التامة، كما في ترنيمة «على مرج كير كونيل الجميل». إلا أن الشعر الخاص الذي سيتوفر لنا سيكون بهيجاً جافاً ومصطنعاً، وهنا يكون السلاح الضروري للصفة الإيجابية هو التخيل التمثيلي و ليس الموضوع ذا أهمية. أما الصفة التي يتمتع بها فهي ذاتها التي تجدها في شعر من هم أكثر رومانتيكية.

ولا يقرر الأمر نوع العاطفة المنتجة أو مقياسها بل الحقيقة التالية: هل في هذه العاطفة أي حماسة حقيقية؟ وهل هناك أمام الشاعر شيء منظور يمكن أن يستمتع به؟ ولا يهم إذا كان هذا الشيء حذاء سيدة أو السموات المرصعة بالنجوم.

إن التخيل التمثيلي ليس مجرد حلية تضاف إلى الكلام البسيط، فالكلام البسيط يفتقر جوهرياً إلى الدقة، ولا يمكن أن يصبح دقيقاً إلا باستعمال الاستعارات الجديدة، أي التخيل التمثيلي.

وعندما لا تكون المشابهة مرتبطة ارتباطاً كافياً بالشيء الموصوف بحيث تكون مطابقة له، وحين يكون الوصف مبالغاً فيه، فإن التخيل التمثيلي يكون قد انطلق على هواه، وهذا ما أعتبره أقل شأناً من التخيل المبدع.

أما حينما يكون كل جزء من المشابهة ضرورياً للوصف الدقيق بمعنى الدقة التي وصفتها سابقاً، ويكون اعتراضك الوحيد على هذا النوع من التخيل هو عدم رصانة التأثير الذي ينتجة، فإن اعتراضك واه بمجموعه، لأن التشابه إذا كان مخلصاً بمعنى الإخلاص الدقيق، وكان جميعه ضرورياً للحصول على مطابقة تامة للشعور أو الشيء الذي نود التعبير عنه، فإننا نفوز بأرقى مستويات الشعر بالرغم من سخافة الموضوع وابتعاد العواطف المتعلقة باللانهاية عنه ابتعاداً كلياً.

إنه لمن الصعب استعمال اصطلاحات معينة لهذا النوع من التعبير، إذ إن كل كلمة نستعملها تكتسي بعاطفة ما بمجرد استعمالها. ولنأخذ مثالاً على ذلك كلمة كولردج «حيوي» فهي تستعمل بلا نظام من قبل جميع الناس الذين يتحدثون عن الفن، ويعنون بذلك شيئاً هاماً خفياً يكتنفه الغموض. وكلمتا «حيوي» و«ميكانيكي» بالنسبة إليهم تعنيان التضاد نفسه الموجود بين الجيد والرديء.

إلا أن الواقع يخالف ذلك، وكولردج يستعمل هاتين الكلمتين بمعنى محدد تماماً ولا يبعد أن يكون جافاً: فالتركيب الميكانيكي هو أجزاء مركبة تركيباً ميكانيكياً بحيث تشكل كلا كاملاً إذا وضعت جنباً إلى جنب. أما كلمة حيوي أو عضوي فهي عبارة عن مجاز مناسب يستعمل للتعبير عن تركيب من نوع آخر، أجزاؤه لا يمكن تسميتها عناصر، إذ إن كل واحد فيها يغيره وجود الآخر، كما أن كل جزء

منهـا يشكل كـلاً إلى حـد مـا، فـرجل الكرسي مـثلاً تظل رجلاً حتى ولو كـانت منفصلة، أما رجلي أنا فلا تبقى رجلاً إذا كانت منفصلة.

إن العقل بطبيعته يستطيع تمثيل مركبات من النوع الميكانيكي فقط. إن بإمكانه فقط أن يصنع رسوماً هندسية لأن أجزاءها منفصل بعضها عن بعض. والعقل يحلل دائماً، وإذا ووجه بشيء مركب فإنه يغلب على أمره. ومن أجل هذا يبدو عمل الفنان دائماً غامضاً لأن العقل لا يستطيع تمثيله. وهذا نتيجة لطبيعة العقل الخاصة والأهداف التي تكون من أجلها. وهو لا يعني أن التركيب المذكور يفوق الوصف، بل يعني ببساطة أنه لا يمكن بيانه بشكل محدد.

إن برجسون يشرح ذلك كله كنقطة رئيسية في فلسفته جميعها، ويعتمد في ذلك على رأي واضح عن هذه المركبات الحيوية التي يدعوها بـ «المركزة» بينما يدعو النوع الآخر بـ «الشاملة»، ويعترف أن العقل لا يمكنه أن يبحث إلا في التركيب الشامل، أما إذا أراد معالجة المركبات المركزة فعليه أن يستعمل الحدس.

لقد كان رسكن على علم تام بكل هذا- كما ذكرت سابقاً - لكنه لم يكن يمتلك الإحساس الميتافيزيقي الذي يمكنه من توضيح ما يعنيه بشكل محدد، وكانت النتيجة أن تخبط في سلسلة من الاستعارات. إن العقل القوي الخيال يقبض في آن واحد على ناصية جميع الأفكار الهامة في قصيدته أو لوحته ثم يوحدها، وبينما تشغله فكرة واحدة، نراه في الوقت ذاته مشغولاً بالأفكار الأخرى جميعها يحورها تبعاً لعلاقتها مع الفكرة المذكورة، ولا ينسى مطلقاً علاقات هذه الأفكار بعضها مع بعض. وعمليته هذه أشبه بحركة جسم الأفعى إذ تسري في جميع أجزائها في وقت واحد، كما تنفذ مشيئتها في اللحظة نفسها على شكل لفات تأخذ اتجاهات متعاكسة.

إن في طبيعة الحركة الرومانتيكية ما يحتم انتهاءها، وهذا أمر يؤسف له، إلا أنه لا بد منه، فالعجب يجب أن يكف عن كونه عجباً.

إنني في قولي هذا أصون نفسي من جميع عواقب هذا التشبيه، غير أنني على أي حال أعبر عن حتمية هذه العملية. وأدب الدهشة والعجب يجب أن ينتهي حتماً، كما تفقد أرض غريبة غرابتها عندما يعيش فيها الإنسان. ولنذكر نشوة الاليزابيثيين الضائعة: «آه يا أمريكتي - يا أرضي المكتشفة حديثاً»، ولنذكر ما كان يعنيه ذلك بالنسبة إليهم وما يعنيه بالنسبة إلينا، فالعجب لا يتعدى أن يكون موقفاً لإنسان يجتاز مرحلة إلى أخرى، ولا يمكن أن يكون شيئاً ثابتاً على الدوام.

ت. س. اليوت [1]
هملت ومشاكله

قليلون من النقاد هم الذين اعترفوا بأن المشكلة الأساسية هي رواية هملت في حد ذاتها، وأن شخصية هملت لاتعدو أن تكون ثانوية، إذ كان لشخصية هملت إغراء خاص لدى أشد أنواع النقاد خطراً: وهو الناقد ذو العقل المبدع بطبيعته، إلا أنه نتيجة ضعف في قوته الخلاقة يمارس مقدرته في النقد. إن هذه العقول تجد في هملت كياناً بديلاً تحقق فيه ذاتها فنياً. لقد كان جوته يتمتع بعقل كهذا، وقد صنع من هملت «ورثر» آخر، كما أحال كولردج هملت إلى كولردج آخر. وربما لم يتذكر هذان الشخصان وهما يكتبان عن هملت أن واجبهما الأول هو دراسة عمل فني. أما نوع النقد الذي أنتجه كل من جوته وكولردج فيما كتباه عن هملت فقد كان أشد الأنواع الممكنة تضليلاً، إذ إن كلاً منهما كان يتمتع باستبصار ناقد لامجال للشك فيه، وكان يغلف أخطاءه النقدية بغلاف العقل، وذلك باستبداله بهملت شكسبير «هملت» من إنتاج موهبته الذاتية. ويجب أن نحمد الله لأن والتر بيتر لم يركز انتباهه على هذه الرواية.

---

(١) ظهر مقال «هملت ومشاكله» أول مرة في الأثينيوم ١٦ أيلول عام ١٩١٩. ثم أعيد طبعه ضمن مجموعة المقالات المختارة (١٩١٧ - ١٩٣٢) بقلم ت-س-اليوت. ولد السيد اليوت عام (١٨٨٨) وهو مؤلف: الغابة المقدسة (١٩٢٠)، لانسلوت أندروز (١٩٢٨)، جون درايدن: الشاعر والكاتب المسرحي والناقد (١٩٣٢)، مهمة الشعر ومهمة النقد (١٩٣٣)، السعي وراء آلهة غريبة (١٩٣٣)، مقالات اليزابيثية (١٩٣٤)، ومقالات قديمة وحديثة (١٩٣٦).

لقد أصدر كاتبان معاصران، هما السيد ج- م روبرتسون والبروفسور ستول من جامعة مينيسوتا، كتباً صغيرة تعبر عن الاتجاه الآخر، وهذه الكتب تستحق المديح. أما السيد ستول فيؤدي لنا خدمة بلفته نظرنا إلى جهود نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر ملاحظاً أن معرفتهم بعلم النفس كانت أقل من معرفة نقاد هملت المحدثين، إلا أنهم كانوا أقرب روحياً إلى فن شكسبير. وبما أنهم أصروا على أهمية التأثير الكلي أكثر من إصرارهم على أهمية الشخصية الأساسية، فقد كانوا أقرب، بطريقتهم القديمة الطراز، إلى سر الفن الدرامي بشكل عام.

ما هو العمل الفني؟ إن العمل الفني لايمكن تفسيره إذ ليس هنالك ما يدعو إلى ذلك. كل ما نستطيع عمله هو أن ننقده تبعاً لمقاييس، وذلك بمقارنته مع الأعمال الفنية الأخرى. أما من حيث «التفسير» فالواجب الأول هو تقديم الحقائق التاريخية المتعلقة بالموضوع، والتي لايفترض أن يعرفها القارئ.

هذا ويشير السيد روبرتسون بأدب إلى إخفاق النقاد في «تفسيرهم» لهملت، إذ يتجاهلون أموراً يجدر بها أن تكون شديدة الوضوح: إن مسرحية هملت سلسلة طبقات متعددة وهي تمثل مجهودات سلسلة من الأشخاص يعدل كل منهم أعمال سابقيه حسب ما يستطيع.

وإذا ما ارتأينا أن مسرحية هملت مركبة من مواد أكثر فجاجة، بدلاً من أن نتصور أنها في مجموعها نتاج تخطيط شكسبير، وأن هذه المواد قد بقيت في المسرحية حتى في شكلها النهائي، فإن المسرحية ستبدو لنا آنذاك مختلفة غاية الاختلاف عما كانت تبدو عليه.

إننا نعرف أن ثمة مسرحية عن هملت من تأليف توماس كيد، ذي العبقرية الدراميُة (إن لم تكن شعرية) الغريبة. ومسرحية كيد هذه أقدم من مسرحية شكسبير، كما أن جميع الاحتمالات تقول إنّه مؤلف روايتين على درجة كبيرة من

التباين هما «التراجيديا الإسبانية» ثم «آردن فيفرشام». وبإمكاننا أن نخمن ما كانت عليه هذه المسرحية من خلال أمور ثلاثة: من التراجيديا الإسبانية ذاتها ومن حكاية بلفورست، أي «الغابة الجميلة»، التي لابد أن تكون مسرحية هملت لكيد مبنية عليها، ثم من نسخة مثلت في ألمانيا في حياة شكسبير، وهي تحوي أدلة قوية تشير إلى أنها قد اعتمدت الرواية الأقدم لا الأحدث. ويتضح لنا من هذه المصادر الثلاثة أن الباعث في المسرحية كان مجرد باعث انتقامي. وأن العمل أو التأخير قد تسببا، كما في التراجيديا الإسبانية، عن صعوبة اغتيال ملك محاط بحرسه، وأن هملت قد اصطنع «الجنون» كي يتفادى الشك ونجح في ذلك. إلا أننا نجد في المسرحية النهائية لشكسبير، باعثاً أكثر أهمية من الانتقام، إلى درجة يثلم معها حدته فيها بشكل واضح، أما تأخر الثأر فلا تعلله الضرورة أو الاقتضاء، كما أن تأثير الجنون على الملك كان في إثارة شكوكه لا في إخمادها. إلا أن هذا التغيير في مسرحية هملت ليس كاملاً إلى درجة مقنعة، كما أن هناك تعابير لفظية قريبة جداً مما ورد في «التراجيديا الإسبانية»، مما لايدع مجالاً للشك بأن شكسبير كان في بعض المواضع يكتفي بمراجعة نسخة كيد.

وأخيراً، ثمة مشاهد لايمكن تفسيرها كمشهد بولونيوس- ليارتيز، وبولونيوس- رينالدو، إذ ليس هنالك أي مبرر لوجودها. أما هذه المشاهد فلم تكتب بأسلوب كيد الشعري، كما أن هنالك شكاً في انتمائها إلى أسلوب شكسبير. ويعتقد السيد روبرتسون أنها مشاهد وجدت في مسرحية كيد الأصلية، ثم أعادت كتابتها يد ثالثة قد تكون يد تشابمان قبل أن يلمسها شكسبير. وينهي السيد روبرتسون قوله بطريقة شديدة الإقناع فيقول إن المسرحية الأصلية لكيد، كغيرها من المسرحيات الانتقامية المعنية، هي في جزئين، وكل جزء في خمسة فصول. ونحن نعتقد أن نتيجة أبحاث السيد روبرتسون نتيجة مسلم بها: وهي أن

هملت شكسبير - في حدود ما ألفه منها - مسرحية تبحث في تأثير خطيئة والدة على ابنها، وأن شكسبير لم يستطع أن يفرض هذا الباعث بنجاح على مادة المسرحية القديمة «الصعبة المراس».

ليس هنالك من شك في جموح هذه المادة، وهي أبعد بكثير عن أن تكون تحفة شكسبير الرائعة، بل هي على العكس من ذلك إخفاق فني دون ريب. إن المسرحية، من نواح عديدة، محيرة مزعجة على خلاف ما نجد في كل مسرحيات شكسبير الأخرى، كما أنها أطول مسرحياته، وربما كانت أكثرها استنفاداً لمجهوداته، إلا أنه بالرغم من ذلك قد ترك فيها مشاهد زائدة متناقضة يمكن لمراجعة سريعة أن تلاحظها. كما أن نظم الشعر فيها متباين، فأبيات كالآتي:

«انظر! الدجى ملفع بعباءة خمرية

يسير على ندى تلك الهضبة الشرقية العالية»

هي كأبيات شكسبير في «روميو وجولييت»

أما الأبيات التالية الواردة في المشهد الثاني من الفصل الخامس:

«سيدي نوع من الصراع كان في قلبي

لم يسمح لي بالنوم.

ونهضت من غرفتي

متلفعاً بعباءتي البحرية، وفي الظلام

تلمست طريقي كي أجدهم! وتحققت رغبتي

فنشلت جيوبهم!!»

فإنها أبيات منبثقة عن شكسبير الناضج أتم نضج. إننا نجد الصنعة الفنية، وكذلك الأفكار، في وضع مزعزع، ولذا يحق لنا أن نعزو هذه المسرحية، بالإضافة

إلى المسرحيات الأخرى الممتعة ذات المادة الممتنعة الجامحة والنظم الشعري المدهش كمسرحية «واحدة بواحدة»، إلى فترة الأزمات في حياته التي تلتها فيما بعد تراجيدياته الناجحة التي بلغت ذروتها في «كوريولانس». وربما تكون «كوريولانس» أقل أهمية من «هملت»، إلا أنها، بالاشترك مع «أنطونيو وكليوباتره»، قد أحرزت بكل تأكيد أعظم نجاح فني لشكسبير: ومن يظن من الناس أن مسرحية هملت عمل فني... نظراً لاستمتاعه بقراءتها أكثر بكثير ممن يستمتع بها لأنها عمل فني. إنها «موناليزا» الأدب.

أما أسباب إخفاق هملت فلاتتضح للإنسان مباشرة. والسيد روبرتسون لاريب محق في استنتاجه بأن العاطفة الأساسية للمسرحية هي شعور الابن تجاه أمه المذنبة: «إن لهجة هملت هي لهجة شخص قد قاسى العذاب الشديد بسبب انحطاط والدته.. وتكاد تكون خطيئة الأم في الدراما باعثاً يستحيل احتماله، إلا أنه يجب المحافظة على هذا الباعث وتأكيده كي يقدم لنا حلاً نفسانياً أو يلمح بحل كهذا.»

غير أن هذه ليست هي القصة بكاملها، كما أنها ليست مجرد «خطيئة أم» لم يستطع شكسبير معالجتها كما عالج شك عطيل وافتنان أنطونيو، وكبرياء كوريولانس. ولقد كان يمكن أن يتسع هذا الموضوع حتى يغدو تراجيديا مفهومة، كاملة، واضحة وضوح الشمس كبقية التراجيديات المذكورة.

إن مسرحية هملت، كالقصائد، مليئة بمواد لم يستطع الكاتب أن يجذبها إلى الضوء، أو يتأملها أو يصنع منها فناً. وعندما نبحث عن شعور الابن تجاه والدته المذنبة نجد أن حصره في موضع معين أمر صعب، كما أن حصر المشاعر الهامة في القصيدة صعب كذلك. ولايمكن الإشارة إلى هذا الشعور في حديث هملت، لأننا إذا فحصنا المناجاتين الشهيرتين تأكدنا من أن شكسبير هو الناظم. أما من حيث المضمون فيمكن أن يعزى إلى شخص آخر، ربما إلى مؤلف «انتقام بوسي دامبوا»، المشهد الأول، الفصل الخامس. ونحن لانستدل على هملت شكسبير من خلال

العمل أو أي من العبارات المختارة التي يمكن الاستشهاد بها، بقدر ما نستدل عليه من أسلوب شكسبير الذي لايمكن إخفاؤه، والذي لايظهر مطلقاً في المسرحية القديمة.

إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هي إيجاد «المكافئ الموضوعي»، وأعني بذلك مجموعة من المواضيع، ثم موقفاً معيناً، ثم سلسلة من الحوادث تكون جميعها بمثابة صيغة تصاغ فيها هذه العاطفة المعينة بحيث نستحضر العاطفة على التو بمجرد الوقائع الخارجية التي يجب أن تنتهي في تجربة حسية. وإذا فحصت أي تراجيديا ناجحة لشكسبير فإنك سترى ما يعادل هذا تماماً، وستجد أن حالة السيدة مكبث العقلية وهي تمشي أثناء نومها قد نقلت إليك عن طريق تجميع ماهر لانطباعات حسية خيالية، كما أن كلمات مكبث عن سماعه بخبر وفاة زوجه تلوح لنا، إذا تتبعنا حوادث المسرحية، وكأنها كلمات انطلقت أوتوماتيكياً من الحدث الأخير في السلسلة، وبذا نجد الحتمية في التوافق التام بين الحدث الخارجي والعاطفة. وهذا بالذات ما نفتقر إليه في مسرحية هملت. إن ثمة عاطفة تسيطر على هملت (الإنسان)، ولايمكن التعبير عنها لأنها تتجاوز الحقائق التي تظهر لنا. وفي هذه النقطة بالذات يصح افتراض انطباق شخصية هملت على شخصية المؤلف: ذلك أن حيرة هملت المتسببة عن عدم وجود مكافئ موضوعي لمشاعره هي امتداد لحيرة خالقه إزاء مشكلته الفنية. والصعوبة التي تواجه هملت هي نفوره الذي تسببت به أمه، إلا أن أمه ليست المعادل المتوافق مع هذا الاشمئزاز، لذا فإن نفوره يكتنفها ثم يتجاوزها. وهملت لذلك يستطيع فهم هذا الشعور ولايستطيع أن يجعله محسوساً. لذا فإنه يبقى ليسمم حياته ويعترض طريق عمله. وليس ثمة أي عمل ممكن يرضى هذا الشعور. كما لم تستطع أي محاولة لشكسبير مع حبكة المسرحية أن تساعد في التعبير عن شخصية هملت. ويجدر بنا أن نلاحظ أنّ طبيعة الأمور المعلومة في المشكلة تمنع وجود أي تعادل موضوعي، إذ لو صوّر جرم

جرترود بطريقة أشد لتكونت في نفس هملت قاعدة لعاطفة مختلفة تمام الاختلاف. أما والحال كما هو، فإن سلبية جرترود وتفاهة شخصيتها هما السبب الذي يثير في هملت عاطفة لاتستطيع جرترود أن تجسدها.

أما «جنون» هملت فكان في متناول يد شكسبير، وهو في المسرحية القديمة مجرد خدعة. ويمكننا أن نفترض أن جنونه قد فهم على أنه خدعة حتى النهاية بالنسبة للجمهور، أما بالنسبة لشكسبير فهو أقل من جنون وأكثر من تصنع. ورعونة هملت، وتكراره للعبارات، واستعماله التورية ليست جزءاً من خطة مدبرة، مصطنعة، بل هي نوع من التنفيس العاطفي. إنها، بالنسبة لشخصية هملت، مجون عاطفة لاتستطيع أن تجد لها منفذاً في عمل. وهي، بالنسبة للكاتب المسرحي، مجون عاطفة لايستطيع التعبير عنها فنياً. إن الشعور القوي، المُنتَشي أو المفزع، سواء تعلق بموضوع مجسد أم تجاوزه، هو أمر يعرفه كل شخص حساس. وهو، دون ريب، موضوع دراسة الباثولوجيين. ويتكرر حدوث مثل هذه المشاعر في فترة المراهقة: أما الإنسان العادي فيدخل مثل هذه المشاعر في سبات أو أنه يقلمها حتى تلائم دنيا الأعمال، إلا أن الفنان يحتفظ بها حية وذلك من خلال قدرته على تكثيف الحوادث تبعاً لعواطفه. إن هملت لافورج شخص مراهق، أما هملت شكسبير فليس كذلك، إذ إنه لايفسر بهذا التفسير ولايمتلك المبرر. لذا يجب أن نعترف ببساطة أن شكسبير قد عالج مشكلة برهنت على كونها فوق طاقته. أما لماذا حاول ذلك على الإطلاق فهو لغز ليس له حل. ونحن نحب أن نعرف ما إذا كان قد قرأ من مونتين الفصل الثاني، القسم الثاني عشر من اعتذار «ريمون سيبوند»، وإذا كان قد قرأه فمتى؟ وهل حدثت القراءة عقب تجربة شخصية معينة أم أثناءها؟ وأخيراً يجب أن نعرف شيئاً غير معروف نظرياً، لأننا نفترض أنه تجربة قد تجاوزت الوقائع كما تبين لنا، ويجب أن نفهم أشياء لم يفهمها شكسبير نفسه.

ت. س. اليوت
حوار حول الشعر الدرامي

ي- كنت تقول يا «ب» إن النقاد والدراميين القدماء- أمثال أرسطو وكورني ودرايدن- قد أحسنوا صنعاً ببحثهم قوانين الدراما وأن المشكلة مختلفة كلياً ومعقدة جداً بالنسبة إلينا، مما يناسب فكرة لي سأعرضها بعد دقيقة واحدة. إلا أنني أحب أن أعرف أولاً وجوه الخلاف التي تجدها أنت.

ب: لاحاجة لأن أتعمق في الموضوع كي أقنعك بوجهة نظري. خذ أرسطو أولاً؛ لقد توفر له نوع واحد من الدراما كي يبحث فيه، وكان باستطاعته أن يعمل كلياً ضمن حدود أصناف هذه الدراما، إذ لم يكن مجبراً على أن يبحث أو ينتقد التحزبات الدينية أو الأخلاقية أو الفنية لقومه، ولم يكن مضطراً لأن يحب أشياء كثيرة نحن مجبرون على حبها، ذلك لأنه لم يعرف أشياء كثيرة كالتي نعرفها. وكلما قل ما تعرفه وتحبه، كان من الأسهل أن تكوّن قوانين جمالية. وكذلك لم يكن عليه أن يبحث عن المفاهيم العالمية أو الضرورية لزمنه. وقد أتيحت له فرصة أفضل كي يستدل على بعض هذه الأشياء الجامعة ويعرف ما هو صحيح في عهده. أما درايدن فإني استشهد به لأن هناك ثغرة واضحة جداً بين الدراما في العصر الجاكوبي التيودوري وبينها في عصر رجوع الملكية. ونحن نعرف عن إقفال المسارح إلخ ... ونميل إلى تعظيم الفوارق والصعوبات. إلا أن الفوارق بين درايدن وبين

جونسون مثلاً ليست شيئاً يذكر إذا قيست بالفوارق بيننا نحن الجالسين هنا لنبحث في الدراما الشعرية، وبين السادة شو وجولزورثي وآرثر بينرو وجونز وآرلين وكوارد وكلهم تقريباً معاصرون لنا. ذلك أن عالم درايدن من ناحية، وعالم شكسبير وجونسون من ناحية ثانية، كانا من نوع واحد ولهما مستلزمات دينية أخلاقية فنية متشابهة، ولكن ما الذي نشترك فيه نحن مع كتاب المسرح الشهيرين الذين ذكرتهم الآن؟ ولنعد إلى أرسطو لحظة واحدة، ولنلحظ كيف أننا نعرف (لسوء الحظ) عن الدراما اليونانية أكثر مما عرف هو بكثير. لم يكن أرسطو ملزماً بالتفكير في علاقة الدراما بالدين، أو بالاهتمام بالأخلاق التقليدية للهيلينيين، أو الخوض في علاقة الفن بالسياسة. ولم يكن مجبراً على الاصطدام بعلم الجمال الألماني والإيطالي، أو قراءة مؤلفات الآنسة هاريسون أو السيد كورنفورد الشديدة الأهمية، أو ما يترجمه البروفسور مري، أو أن يحسب حساب المسرح كمشروع ناجح.

وكذلك، لم يعبأ كل من دريدان، وكورني الذي تعلم من دريدان الكثير، بزيادة معرفته بالحضارة اليونانية. لقد قرؤوا الكتب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، ولم يشعروا بجميع الفروق القائمة بين المدنية اليونانية والرومانية وبين مدنيتهم. أما نحن فإننا نعرف أكثر من اللازم، والقليل جداً هو الذي نقتنع به، وأدبنا بديل عن الدين، كما أن ديننا بديل عن الأدب. ومن الأفضل أن نقرر ما يسلينا بدلاً من أن نتساءل عن مركز الدراما في المجتمع، إذ ما هو هدف المسرح إن لم يكن تسليتنا؟

ي- جميل أن نخفض قيمة الدراما إلى مجرد تسلية، إذ يبدو أن هذا ما قد حصل تماماً. إلا أنني أعتقد أن للدراما عملاً آخر تؤديه غير التسرية عنا، فما الذي تفعله في الوقت الحاضر بالإضافة إلى التسلية؟

ب- سبق أن ذكرت قائمة بكتاب الدراما وأعتقد أن مقاصدهم كانت متباينة. أما بينرو مثلاً فكان مهتماً بتعيين مشاكل عصره، أو كما يقال في الرطانة البربرية

لأيامنا «طرح» هذه المشاكل، وقد عني بذلك أكثر مما عني بالإجابة عنها . أما شو فقد كان على العكس من ذلك مهتماً بالإجابة عن هذه المشاكل أكثر بكثير من مجرد عرضها . وكل من هذين الكاتبين المثقفين كان له باعث أخلاقي قوي . إلا أن هذا الباعث الأخلاقي لايظهر عند السادة آرلين أو كوارد، فالدراما التي ألفاها كانت تسلية محضة . غير أن هذين الاتجاهين المتطرفين يسيران متواكبين . والمشكلة بمجموعها هي من الذي تسليه الدراما؟ وما نوع هذه التسلية؟

ي- إنني شخصياً لاأقر بأن أحد هؤلاء الأشخاص يقصد إلى التسلية، وليس هناك شيء ندعوه بالتسلية المطلقة . وكل ما هنالك أن هؤلاء الكتاب منشغلون بتملق ميول عامة الشعب أو ميولهم الشخصية . وأنا لاأفترض دقيقة واحدة أن شو أو بينرو أو السيد كوارد قد بذلوا ساعة واحدة في دراسة علم الأخلاق . إلا أن ذكاءهم يظهر في اكتشافهم السلوك الذي يحب جمهورهم أن يسلكه، ثم تشجيع هذا الجمهور على هذا السلوك بعرضهم شخصيات تتصرف على هذه الشاكلة .

د . - ولماذا نتوقع من كاتب الدراما أن يقضي ولو خمس دقائق في دراسة الأخلاق؟

ب . - كلامك صائب ، إلا أنه من المفروض أن يتخذ الكاتب اتجاهاً أخلاقياً مشتركاً مع الجمهور . وقد كان اسخيلوس وسوفوكليس والاليزابيثيون وكتاب الدراما في عصر رجوع الملكية يصنعون ذلك . إلا أن هذا الاتجاه الخلقي يجب أن يكون قائماً من قبل، وليس من عمل كاتب الدراما أن يفرضه على الجمهور .

ي- ما هو الاتجاه الأخلاقي في كتاب درايدن «السيد لمبرهام»؟

ب- التنزه عن الخطأ، إذ لايمكننا أن نطعن في عفة الدراما في عصر رجوع الملكية . إنها تنتحل أخلاق المسيحية المتعصبة، وتسخر في (الكوميديا) من طبيعة

الإنسان لأنه لايحيا على مستوى هذه الأخلاق، أما احتفاظها باحترام الأمور السماوية فيتجلى في تصويرها إخفاق الإنسان، وموقف الكافر من الدين، إذ لايفزع من السباب والكفر إلا من كان غير متدين. والتجديف لون من الإيمان. تصور أن السيد شو يكفر. إنه عاجز عن ذلك. كما أن الدراما في عصر رجوع الملكية مشبعة بالفضيلة، وهي تعتمد في وجودها عليها. أما مؤلف «الملكة كانت في غرفة الاستقبال» فلا يعتمد على الفضيلة.

ي- إنك تتكلم وكأن الدراما مجرد أخلاق ثابتة. أما أنا فسأنقل البحث لحظة واحدة إلى مسألة الشكل. إني أتكلم كشخص غير راض عن كل من الدراما الاليزابيثية والدراما التي كتبها بينرو أو باري قبل سنين قليلة. كنا نحن جميعاً نجد متعة كبيرة في الباليه الروسية. كان يبدو فيها كل شيء تريده في الدراما ما عدا الشعر. ولم تلقن الباليه دروساً ولكن كان لها شكل. وقد بدا أنها أحيت العنصر الأكثر اعتناء بالشكل الذي نشتهيه في الدراما. إنني أوافق على أنني لم أنل المتعة نفسها من الباليه الأحدث عهداً، ولكنني ألوم السيد دياجهليف على ذلك، لا مبدأ الباليه. ولو كان للدراما مستقبل، وخاصة الدراما الشعرية، ألا يكون اتجاهها ذلك الذي حددته الباليه؟ أليست المسألة مسألة شكل أكثر مما هي مسألة الدرجة التي تعتمدان فيها على الشكل؟

ا- إنني أؤيدك في هذه النقطة. فالناس يميلون إلى الظن بأن الشعر يقيد الدراما، وأنه يحدد مداها العاطفي وحقيقتها الواقعة. وهم يقولون إن الناس كانوا راضين عن الشعر في الدراما في وقت مضى، لأنهم كانوا يقنعون بمدى عاطفي مقيد مصطنع، والنثر فقط هو الذي يستطيع أن يعطي الشعور الحديث حقه وأن يطابق الواقع. ولكن أليس كل تمثيل درامي شيئاً مصطنعاً؟ ألا نخدع أنفسنا عندما نهدف إلى واقعية أكثر؟ ألا نقنع أنفسنا بالمظاهر بدلاً من الإصرار على الأساسي؟

وهل تغير الشعور الإنساني كثيراً منذ اسخيلوس حتى عصرنا هذا؟ إنني أؤكد العكس، وأقول إن الدراما النثرية هي مجرد محصول ثانوي طفيف للدراما الشعرية. والروح البشرية في حالات التوتر العاطفي، تسعى للتعبير عن نفسها عن طريق الشعر. إن مهمة طبيب الأمراض العصبية، لا مهمتي، أن يكتشف السبب في ذلك، وفي علاقة الشعور بالإيقاع وكيفية حدوث هذه العلاقة. إن الدراما النثرية، على أي حال، تميل إلى تأكيد الأمور السطحية السريعة الزوال. إما إذا أردنا أن نصل إلى ما هو عالمي ودائم فإننا نميل حينذاك إلى التعبير عن أنفسنا عن طريق الشعر.

د- لنعد إلى نقطة البحث ولنسأل هل يمكن ربط هذه الأمور بالباليه؟ وكيف تهتم الباليه بالأمور الخالدة والعالمية؟

ب- إن الباليه قيّمة لأنها اهتمت لاشعورياً بالشكل الخالد، ثم إنها غير مجدية لأنها عنيت بمحتوى سريع الزوال. وإذا استثنينا سترافنسكي، وهو موسيقي حقيقي، وكوكتو، وهو كاتب مسرحي أصيل، فما مصدر القوة في الباليه؟ إن قوتها تكمن في قوة العرف والممارسة. وإذا كنا منصفين فهي من أصل طلياني لاروسي، يعود إلى قرون عديدة. ويكفينا أن نقول إن كل راقص قدير قد تحمل تدريباً أشبه بالتدريب الأخلاقي، فهل يتحمل أي ممثل ناجح في عصرنا هذا ما يشبه ذلك؟

ي-يبدو أن هذا القول يقدم لنا الثغرة التي كنت أنتظرها. كلكم موافقون على الباليه لأنها نظام من التدريب الجسماني، والحركات التقليدية الرمزية المحكمة الإتقان. إنها طقس من الطقوس شديد القابلية للتلاؤم، ويبدو أننا نمتدحه أكثر مما نمتدح التنويع فيه. حسناً. لقد تكلم «ب» عن معرفتنا بما سبق الدراما اليونانية في بلاد اليونان، وذكر ضمناً أننا نعرف عنها أكثر مما عرفه درايدن أو أرسطو أو كتاب الدراما اليونان أنفسهم. وأقول إننا نجد الدراما الكاملة المثالية في الاحتفال

بالقدس. وأقول أيضاً، مستنداً إلى العلماء الذين يذكرهم ب (وآخرين غيرهم)، إن الدراما تنشأ عن الطقوس الدينية، ولاتستطيع أن تبتعد عنها. وأتفق مع «ب» بالقول بأن مشكلة الدراما كانت أبسط بالنسبة لأرسطو ودرايدن وكورني منها بالنسبة إلينا. كان عليهم أن يأخذوا الأمور كما يجدونها، ولكننا عندما نرى الدرجة التي تنوعت في حدودها الدراما في وقتنا الحاضر، نرى أن الرجوع إلى الطقوس الدينية ليس هو الحل الوحيد.

الاكتفاء الدرامي الوحيد الذي أجده الآن هو في قداس كبير متقن الأداء. ألا يتوفر لك فيه كل شيء ضروري؟ وإذا اعتبرت طقوس الكنيسة خلال الدورة السنوية فإنك لاريب حاصل على تمثيل لدراما كاملة. إن القداس دراما صغيرة مشتملة على جميع الوحدات. لكنك تحصل في السنة الكنيسية على تمثيل كامل لدراما الخلق بأكملها.

ب- ليست المسألة مسألة كون القداس درامياً أم لا، بل هي علاقة الدراما بالقداس. إننا يجب أن نأخذ الأمور كما نجدها، فهل نقول إن القداس يشبع حنيننا للدراما؟ أعتقد أن مجرد فحص سريع كاف للإجابة عن ذلك بالنفي. كنت أعرف رجلاً يعتنق الآراء نفسها التي يبدو أنك تحملها يا «ب»، كان يذهب إلى القداس الكبير كل يوم أحد ويعنى بشكل خاص في إيجاد كنيسة يؤدّي فيها القداس بشكل متقن. وبما أنني كنت أرافقه في بعض الأحيان، فإنني أستطيع أن أشهد بأن القداس كان يبلغ به حداً من الاكتفاء هائلاً، بل متطرفاً، يكاد يشبه العربدة. إلا أنني، عندما بدأت أبحث في سلوكه، أدركت أنه مصاب باضطراب نوعي، فلم يكن انتباهه منصباً على معنى القداس، إذ إنه لم يكن مؤمناً، وهو من أتباع برجسون، بل على فن القداس. كان القداس يشبع رغباته الدرامية، لأنه لم يكن مهتماً بالقداس بحد ذاته بل بالدراما المنبثقة عنه. أما ما أود تأكيده فهو أنه لادخل لك بحضور القداس إلا إذا كنت مؤمناً. وحتى إذا كنت مؤمناً فستكون لك رغبات

درامية تبحث عن إشباع لها بطرق أخرى. إذ إن الإنسان يعيش على مستويات مختلفة. أعتقد أننا بحاجة إلى إيمان ديني (وليس من الضروري أن تعتقد بذلك حتى تتابع جدلي) وكذلك نحن بحاجة إلى تسلية (ولن يكون نوع التسلية غير متعلق بإيماننا الديني). ولايمكن للأدب أن يحل محل الدين، لا لأننا بحاجة إلى دين بل لأننا أيضاً بحاجة إلى أدب. والدين لايصلح أن يكون بديلاً للدراما، كما أن الدراما لاتصلح أن تكون بديلاً للدين. وإذا كان بوسعنا العيش بدون دين، فلنتمتع بالمسرح دون أن نتظاهر بأنه دين. وإذا كان بإمكاننا أن نحيا دون دراما، فلنكف عن التظاهر بأن الدين هو الدراما. إن الاختلاف يكمن في نوع الانتباه. ولو كنا أصحاب دين لما شعرنا بالقداس كفن، إلا بمقدار ما يتعارض سوء أدائه مع عبادتنا. وليس الإنسان الورع في حضوره القداس مشابهاً في حالته العقلية للإنسان الذاهب لمشاهدة دراما، إنه يشترك بالأداء شخصياً، وهذه النقطة هي التي توجد الفارق. إننا أثناء المشاركة نشعر شعوراً سامياً بحقائق معينة ولانشعر بغيرها، إلا أننا بشر، نتوق إلى تمثيليات تشعرنا شعوراً واعياً ناقداً بتلك الحقائق الأخرى، ونحن لانستطيع الاكتفاء بالشعور بالحقائق السماوية، بل يجب أن نشعر أيضاً بالحقائق البشرية، مما يجعلنا نتوق إلى طقوس أقل علاقة بالسماء نكون بموجبها متفرجين أكثر منا مشاركين. ولذا فإننا نحتاج، بالإضافة إلى القداس، إلى دراما إنسانية متعلقة بالدراما الإلهية ولكنها مختلفة عنها.

ي- لقد اعترفت بكل ما توقعته وبأكثر من ذلك. وتلك هي العلاقة الأساسية بين الدراما والطقوس الدينية.

د- لدي اقتراح أود عرضه أمامكم. إنه كما يلي؛ هل نفهم من ذلك أن شكل الدراما يجب أن يختلف من عصر إلى آخر تبعاً للدعاوى الدينية لذلك العصر؟ أي أن الدراما تمثل الرابطة بين الحاجة والاكتفاء البشري وبين الحاجة والاكتفاء الديني

الذي يقدمه العصر. وعندما يكون للعصر شعائر واعتقاد ديني معين فإن الدراما يجب أن تميل نحو الواقعية وبإمكانها أن تفعل ذلك. وأقول نحو الواقعية ولاأقول تصل إليها. وكلما كانت المبادئ الدينية والأخلاقية أكثر تحديداً، كان من الأسهل على الدراما أن تتحرك نحو ما يطلق عليه الآن اسم التصوير الفوتوغرافي. وكلما كانت المعتقدات الدينية والأخلاقية أكثر ميوعة وفوضوية اتجهت الدراما وجهة الطقوس الدينية. لذا فثمة علاقة ثابتة بين الدراما وبين دين العصر الذي تبرز فيه. لقد اتجهت الحركة زمن درايدن وكورني وأرسطو إلى الحرية. وربما يتوجب على حركتنا أن تتجه نحو ما أطلقنا عليه، عندما عرضنا للباليه، اسم الشكل.

ي- بالرغم من أن هذه النظرية ممتعة إلا أنها تفتقر إلى سند تاريخي، وتنتهي إلى ما توصلت إليه شخصياً. أما إذا أردت الشكل فيجب أن تنحدر إلى أغوار أعمق من التكنيك الدرامي.

س- بودي أن أقاطعكم الآن خشية أن أنسى ما أود ذكره؛ أنتم تتحدثون عن الشكل والمحتوى والحرية والتقييد، وكأن كل شيء يتغير تغيراً لاحدود له. كما إنني أختلف عنكم بكوني قد درست دراما «الفوبورج» الشعبية، وما ألاحظه في هذه الدراما هو ثبات الأخلاق. ودراما الضواحي في وقتنا الحاضر تتمتع جوهرياً بالأخلاق ذاتها التي تمتعت بها أيام «آردن فيفر شام» و«تراجيديا يوركشير». إنني أتفق مع «ب» بالنسبة لكوميديا عصر رجوع الملكية، فهي تقدمة ثمينة للأخلاق المسيحية. ولنأخذ روح النكتة عن الكوميدي الإنكليزي العظيم إرني لوتنجا، إنها فاجرة «إذا أردت»، إلا أن هذا الفجور تقدمة للأخلاق البريطانية التقليدية واعتراف. وأنا شخصياً عضو في حزب العمال، إلا أنني أؤمن بالملكية وبامبراطورية اسلنجتون، ولاأومن بالأغنياء والأثرياء الذين يخدمهم كتّاب الدراما المشهورين عند الجمهور. أما ما كنت أقوله فهو أن دراما الضواحي هي سليمة

أخلاقياً، والشعر هو نتاج هذه السلامة. أما الطبيعة الإنسانية فلا تتغير. ولننتقل إلى نقطة أخرى إذا سمحتم.

ب- إنني أتفق مع وليام آرتشر بالنسبة للدراما الاليزابيثية.

ا، ي، س، د- ماذا تقول!

ب- كان وليام آرتشر رجلاً شريفاً جداً، وكانت له خطيئة واحدة كناقد درامي هي أنه لم يعرف شيئاً عن الشعر. وبالإضافة إلى ذلك، فقد أخطأ خطأً شنيعاً بافتراض أن القيمة الدرامية لعمل درامي يمكن تقديرها دون الرجوع إلى قيمته الشعرية. إن هنريك إبسن كان دون ريب ذا مقدرة درامية أكبر من مقدرة سيريل تورنور. وبما أن آرتشر لم يدرك أن الاختلاف بين القدرة الدرامية والشعرية أقل من الاختلاف بين الخوار والجبن فإنه ارتكب خطأ بافتراضه أن إبسن كان في ميدان المسرح أعظم من تورنور. لقد كان أعظم إذا أردت، إلا أنه لن يعمر المدة التي عمرها تورنور، لأن أعظم دراما هي الدراما الشعرية، ويمكن التعويض عن النقائص الدرامية بالجودة الشعرية. ولنتجاهل تورنور ولنستشهد بشكسبير.

س- هل تعني أن شكسبير يفوق إبسن في ميدان الدراما لأنه يفوقه في ميدان الشعر لا لأنه يفوقه في ميدان الدراما؟

ب- هذا ما أعنيه بالذات. وأي شعر عظيم لايكون درامياً؟ حتى الكتاب الثانويون، كتاب مجموعة الأشعار اليونانية، وكذلك مارسيال ذاته، هم شعراء دراميون. ومن أكثر درامية من هوميروس أو دانتي؟ إنما نحن بشر، وما الذي يهمنا أكثر من العمل الإنساني والمواقف الإنسانية؟ أولايشغلنا دانتي عندما يهاجم السر الإلهي بمقدرة فائقة، ألا يشغلنا بموقف الإنسان من هذا السر الذي هو موقف درامي؟ لقد كان شكسبير كاتب دراما عظيماً وشاعراً عظيماً، ولكننا إذا عزلنا الشعر

عن الدراما عزلاً تاماً فهل يحق لنا أن نقول إن شكسبير ككاتب درامي كان أعظم من إبسن أو شو؟

لقد كان شو مقارباً لشكسبير لأن شو ليس بشاعر، إلا أنني لست مصيباً كل الإصابة في هذا القول، فشو كان شاعراً إلى اليوم الذي ولد فيه، إذ إن شو الشاعر ولد ميتاً. وكان يمتلك كماً هائلاً من الشعر ولكنه كله ميت. لقد كان شو ناضجاً قبل أوانه بالنسبة للدراما، وأقل من ناقص في النمو بالنسبة للشعر. وأفضل ما يمكن أن نقوله عن شو هو أنه لم يقرأ جميع الكتب المتداولة عن العلوم التي قرأها السادة ويلز وأسقف بارنز.

ي- نعم إن شكسبير يخيب آمالنا والسيد آرتشر على حق. أما خطأ آرتشر الوحيد فهو مهاجمته للكتاب الثانويين للدراما الاليزابيثية، ثم عدم إدراكه أنه كان مجبراً على مهاجمة شكسبير أيضاً. كان مخطئاً -كما قلت- في ظنه بأن الدراما والشعر شيئان مختلفان. ولو رآهما شيئاً واحداً لاضطر إلى الاعتراف بأن سيريل تورنور كان كاتباً درامياً عظيماً، وكذلك كان جونسون، وبأن مارلو كان كاتباً درامياً عظيماً جداً وكذلك وبستر، وبأن شكسبير كان كاتباً درامياً وشاعراً متفوقاً إلى درجة كان من الأفضل معها أن يخلع السيد آرتشر نعليه احتراماً عوضاً عن تهربه من مواجهة الحقيقة، وبدلاً من أن يطلب من شكسبير أن يتحمل تهجمه عليه. ولو اختار السيد وليام آرتشر أن يطلب من شكسبير تحمل ذلك التهجم لتحمله، إلا أنه لم يفعل ذلك.

د- أعتقد أن فكرة كل من «ب» و«ي» عن علاقة الشعر بالدراما فكرة مشوشة، وخصوصاً فكرة «ب»، فكما أن آرتشر قد فصلهما عن بعضهما آلياً، كذلك فإن «ب» قد وحدهما آلياً.

ولنجعل الأمر أكثر وضوحاً بعرضه بطريقة أخرى، وتناول نقطة أغفلها «ب». لو كانت الدراما تتجه نحو الدراما الشعرية، لا عن طريق إضافة الزخرف والتدبيج أو عن طريق تحديد مقياسها، فإننا يجب أن نتوقع من شاعر درامي كشكسبير أن يكتب أجمل شعره في أقوى مشاهده درامية، وهذا ما نجده تماماً. إن السبب الذي يجعلها عظيمة من ناحية درامية هو السبب ذاته الذي يجعلها عظيمة من ناحية شعرية. إلا أن أحداً لا يشير إلى بعض مسرحيات شكسبير وكأنه أكثر شاعرية، وإلى بعضها الآخر وكأنه أشد درامية، فالمسرحيات ذاتها هي أعظم مسرحياته شعراً ودراما معاً. وليس هذا ناتجاً عن اجتماع وجهتين من النشاط، وإنما هو مجرد انطلاق كامل لفاعلية واحدة. إنني أوافق على أن الكاتب الدرامي الذي ليس شاعراً هو أقل عظمة في نطاق الدراما بسبب ذلك.

ي- إن الشيء العجيب بالنسبة لوليام آرتشر هو أنه كان يستطيع إلى حد ما أن يتعرف على الشعر عندما يراه. إلا أنه عندما كان يتناول إليزابيثين كتشابمان Chap-man ويصادف نصاً شعرياً له، كان يرفض تقبله كنص درامي، ويقول مادام ذلك شعراً فهذه دلالة على أنه ليس بدراما. وأذكر أني لاحظت عندما قرأت الكتاب أنه كان بوسع آرتشر دون ريب أن ينتقي نصوصاً غير درامية أو ناقصة درامياً من مسرحيات تشابمان، إلا أنه قد اختار بدلاً من ذلك خطاب كلير مونت الدرامي الرائع عن رؤية الأشباح- كمثال على «الدهشة الخفيفة».

ب - ربما ساءه وجود الأشباح.

ي - وهل ثمة ما هو أكثر درامية من شبح.

س - خلاصة ما قيل أنه ليست هناك «علاقة» بين الشعر والدراما، فالشعر جميعه يتجه نحو الدراما، والدراما جميعها تتجه نحو الشعر.

ف - إن هذا تعميم نظيف وخطر، فأنت تعترف بأنك تستهمتع بفيض من الشعر لاتتمكن عينك المدربة أن تتبين فيه أي «اتجاه» نحو الدراما. ومن المفروض نتيجة لذلك أن تستمتع أيضاً بقسط كبير من الدراما المكتوبة بأسلوب نثري واضح.

ب - لابد أنه يفعل ذلك. إن بعض المسرحيات الاليزابيثية التي اعترض عليها السيد آرتشر هي في الحقيقة مسرحيات سيئة. وكثير منها- كما أشار السيد شو- شعر رديء، ويلاحظ شو أن كتابة شعر سيئ أسهل من كتابة نثر جيد. ولاينكر هذه الحقيقة أحد. إلا أنه من السهل على شو أن يكتب نثراً جيداً، ومن المستحيل عليه أن يكتب شعراً جيداً.

ي - إن سعيكم في مطاردة وليام آرتشر، وقد كان من الممكن أن تتركوه وشأنه، قد أنساكم أن تخبرونا لماذا تخلى عنا شكسبير.

ب - أعني أن اعتراضات آرتشر على الدراما الاليزابيثية كانت تعتمد جزئياً على غريزة صحيحة، وقد استعمل بعض التعابير التي يُرثى لها من مثل: «النزعة الإنسانية» للتعبير عن عدم إعجابه. إلا أنه لو لمس أن اعتراضه الرئيسي ينطبق على شكسبير كما ينطبق على غيره، خيراً كان ذلك أم شراً، لكان بإمكانه أن يعترف بضرورة ايجاد توضيح آخر أكثر عمقاً.

آ- هل نستنتج من كلامك أنك تنتقد شكسبير على أساس أن مسرحياته لاتربي خلقياً؟

ب - نعم. في هذا شيء مما أعنيه.

آ- لكنك كنت منذ لحظات تدافع عن كوميديا عصر رجوع الملكية ضد تهمة عدم اللياقة واللاأخلاق.

ب- لم أكن أدافع عن عدم لياقتها فليس هذا ضرورياً. وكلنا نحب عدم

لياقتها عندما تكون سريعة الخاطر حقاً كما هي في بعض الأحيان. إلا أن مسألة ويتشرلي ومسألة شكسبير ليستا على المستوى ذاته. وكوميديا عصر رجوع الملكية تبحث في الأخلاق الاجتماعية، وهي تفترض وجود مجتمع، وتبعاً لذلك وجود قوانين اجتماعية وأخلاقية. (إنها تدين بالكثير لجونسون وبالقليل لشكسبير- وعلى أي حال فشكسبير كان أعظم من أن يكون تأثيره متسعاً) والكوميديا تهزأ من أعضاء المجتمع الذين ينتهكون حرمة قوانينه. أما تراجيديات شكسبير فهي تذهب إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير، إلا أنها تخبرنا فقط أن ضعف الشخصية يقود إلى الكوارث، وليس لها خلفية من نظام اجتماعي كتلك التي نراها عند كورني وسوفوكليس.

س- وهل من الضروري أن يوجد ذلك. أنك لاتستطيع أن تستنتج من هذا أن شكسبير أقل شأناً من سوفوكليس وكورني.

ب- كلا لا أستطيع. كل ما أعرفه أن هناك شيئاً ناقصاً، وأنني منزعج وغير مقتنع. وأعتقد أن أناساً آخرين يشعرون الشعور نفسه. وإذا استطعت أن أعزل شكسبير جانباً فإنني أفضله على كل كاتب درامي في كل عصر، إلا أنني لاأستطيع ذلك كلياً، بل أجد أن عصر شكسبير قد انجرف في تيار ثابت، وبالتأكيد مع بعض الدرامات الخلقية، نحو الفوضى والتشويش.

س- إن هذا ليس له علاقة بالسؤال.

ب- لا، ربما.

ي- إن الشاعر الدرامي- أينما وجد وفي أي زمان- لادخل له في خلفيته الخاصة، وهذا أمر خارج عن ارادته. وعمله فقط مع الجمهور. والدراما الاليزابيثية أو دراما شكسبير، على أقل تعديل، كانت مخلصة في تبرير خلفيتها بشكل فني.

ولكن يبدو لي أن الافتقار إلى التقاليد الأخلاقية والاجتماعية، ثم إلى التقاليد الفنية، على حد سواء، يعترض طريق الدراما الشعرية في الوقت الحاضر. إن شو هو أعظم كاتب أخلاقي على المسرح، وتقاليده سلبية تحتوي على كل ما لايؤمن به، ولكن شو لايستطيع أن يحول دون ذلك.

آ- لن يترك لنا هذا النوع من الرقابة الأخلاقية شيئاً، فهل أنتم على استعداد للقول بأنكم قد غدوتم أسوأ لأنكم قرأتم شكسبير وشاهدتم مسرحياته ممثلة.

ب- كلا.

آ- وهل أنتم على استعداد لأن تؤكدوا بأنكم لستم أفضل أو أحكم أو أسعد مما كنتم بسببها.

ب- كلا.

آ- حسناً لقد سمعتكم تسخرون من فاجنر على اعتبار أنه «مؤذ»، إلا أنكم لن تتخلوا بإرادتكم عن خبرتكم بفاجنر. وهذا يبرهن على أن عالماً لايوجد فيه فن هو عالم غير مهذب أخلاقياً، إنه عالم فقير حقاً.

ب- هذا صحيح. ولا أستطيع أن أكتب شيئاً جيداً إذا قيس بالمقاييس الفنية، لأن فيه دائماً مانستطيع أن نتعلمه منه. ولا أريد أن يكون شكسبير مختلفاً عما هو عليه. فالمسألة كالحياة بشكل عام، ثمة أشياء عديدة في هذه الحياة أود أن أراها تتغير، إلا أن العالم دون حياة شريرة لايستحق العيش فيه.

ي- حسناً. لقد استنفدت وقتاً طويلاً لتعود إلى حيث كنا قبلاً.

ب- ليس الأمر كذلك تماماً. وإنك لاتستطيع أن تفصل بين النقد الجمالي والنقد الاجتماعي والأخلاقي. ولايمكنك أيضاً أن تفصل بين النقد والميتافيزيك. إنك تبدأ بالنقد الأدبي، ومهما كنت صارماً في تذوقك للجمال، فإنك لاتلبث أن

عاجلاً أو آجلا أن تجتاز الحدود إلى شيء آخر. وأفضل أمر تفعله هو أن تقبل هذه الأوضاع وتعرف ما أنت فاعله عندما تقوم بأمر ما. ويجب أن تعرف من جانب آخر كيف ومتى تعود أدراجك متتبعاً خطواتك السابقة، ويجب أن تكون رشيقاً غاية في الرشاقة. وقد أبدأ بالنقد الأخلاقي لشكسبير لأعبر منه إلى النقد الجمالي أو بالعكس.

ي- وكل ما تفعله هو أن تقود البحث في طريق خاطئ.

س- إنني لا أستطيع الموافقة على ذلك التعميم المتهور عن فوضوية الدراما الاليزابيثية، إنه دون شك سيجعل الموقف الحاضر أكثر غموضاً. ويبدو أننا متفقون على أن العالم الحديث عالم فوضوي. وكذلك فنحن نميل إلى الموافقة على أن الافتقار إلى التقاليد الاجتماعية والأخلاقية يجعل مهمة الشاعر الدرامي أشد صعوبة إن لم تكن مستحيلة. ولكن إذا كان العصر الاليزابيثي واليعقوبي عصر فوضى وتشويش، وأنتج بالرغم من ذلك دراما شعرية عظيمة، فلم لانستطيع ذلك نحن؟

ب- لست أدري.

س- ستضطر إلى تعديل قولك عن الدراما الاليزابيثية، وعليك أن تفعل ذلك على كل حال، إذ إن ثمة أشياء عديدة أخرى يتوجب اعتبارها قبل فكرة الانحلال البسيطة هذه. ومن البداية أقول إنه لم يسبق أن تحقق لأمة من الأمم فترتان عظيمتان من الدراما، وفترتها العظيمة هي دائماً قصيرة، وهي عظيمة بسبب وجود عدد صغير جداً من كتاب الدراما العظام. كما أنه لايمكن أن تتكرر فترة عظيمة جداً لأي نوع من الشعر. وقد يمتلك كل عرق عظيم قوة تكفي فقط لفترة واحدة من السيادة الأدبية.

د- لو لم يحصر «س» في طريق جانبي لقادنا حالاً إلى السياسة.

آ- كل هذا صحيح وعادي تماماً، إلا أنه لايساعدنا. وعندما نبحث العصر الحاضر لن تعوقنا فلسفة تاريخية قدرية عن الرغبة في الدراما الشعرية، وعن الاعتقاد بوجود طريقة للحصول عليها. وبالإضافة إلى ذلك فإن الرغبة الملحة في الدراما الشعرية أمر خالد في الطبيعة البشرية. إني إخال في هذه اللحظة أن «ف» يتربص كي يطلق علينا ما يدعوه بالعوامل الاقتصادية ثم حالة الجمهور، والمنتجين وتكاليف المسارح ومنافسة دور السينما الرخيصة الخ. وإني أعتقد أنك إذا أردت شيئاً فإنك تستطيع نواله ولتذهب العوامل الاقتصادية إلى الجحيم.

ف- إن طريقة الحصول عليه هي التحدث عنه.

آ- إنني أحب الكلام عن هذه الأمور، وذلك مما يساعدني على التفكير.

س- إنني أتفق مع «آ» سواء فكّر بالموضوع أم لا. وكل هذا الحديث عن الفترات الفنية ممتع ومفيد أحياناً عندما نبحث في الماضي، إلا أنه غير مجد عندما نبحث الحاضر في علاقته مع المستقبل. ولنبدأ بملاحظة أنواع الطرق العديدة التي أخفقت فيها الدراما. هناك المسرحيات التي يكتبها شعراء لايعرفون شيئاً عن المسرح، وقد لاقى هذا النوع من الذم ما يكفيه. وهناك مسرحيات يكتبها رجال يعرفون المسرح ولكنهم ليسوا شعراء، وأكتفي بأن ألاحظ عن هذين النقيضين أن التجربة قد برهنت على عدم ملاءمة كل منهما لموضوعنا الحاضر.

آ- ولكن ما هو موضوعنا الحاضر؟

س- إمكانية وجود الدراما الشعرية.

ج- يبدو أنك قد بحثت الدراما المعاصرة بأجمعها باستثناء مواضيع جوردون كريج وراينهاردت وما يرهولد والسير باري جاكسون، ومسرح الأولدفيك ويوجين

أونيل، وبيرانديلو وتولر. ولايهمنا هنا أساليب الانتاج- ولذا فإننا نحذف الأسماء الأربعة الأولى- بل يهمنا إنتاج شيء منتج. ولدي اقتراح واحد أقدمه، وسيكون هو الاقتراح العملي الوحيد الذي قُدِّمَ حتى الآن. إن علينا أن نستأجر مخزن حبوب أو استوديو وأن ننتج مسرحيات من تأليفنا، أو مشاهد منفصلة من روايات ننتجها بأنفسنا ولأنفسنا دون السماح للأصدقاء بمشاهدتها. وقد نتعلم بالتمرين أولاً على الأقل فيما إذا كان لدينا شيء مشترك، وثانياً أشكال النظم الممكنة. ويجب أن نعثر على قالب شعري جديد كي يكون أداة مرضية لنا كما كان الشعر المرسل بالنسبة للاليزابيثيين.

ف- إنني أعرف ما الذي سيحدث. سنبدأ ببيع التذاكر حتى تدفع النفقات، ثم نضطر إلى استيراد المسرحيات حتى نلبي الطلب، ثم ننتهي بمسرح صغير عالمي تقليدي أو تمثيل شبيه بمجتمع أيام الاحاد.

س- لقد لفت نظري شيء واحد في هذا الحديث. لقد بدأنا بالكلام عن درايدن ثم انتقلنا إلى الدراما الشعرية بشكل عام، ولم نتناول موضوعاً واحداً كان يعتقد درايدن أنه جدير بالبحث. وكل المواضيع التي تطرقنا إليها كانت مواضيع لايمكن أن يفكر بها درايدن على الإطلاق.

ب- إن بحث قوانين فن ما يزال حياً، يختلف تمام الاختلاف عن بحث الفن ذاته بعد الخسارة. وعندما يكون هناك ممارسة معاصرة فإنه يتوجب على الناقد أن يبدأ من هذه النقطة، كما أن النقد جميعه ينبغي أن يعود إليها. ولنلاحظ كم كانت ثقة درايدن بنفسه! حتى الفارق بين دراما عصره والعصر الاليزابيثي كان يبدو له أقل أهمية مما يبدو لنا، ولم تكن الاضطرابات ومشاغبات الثورة الكبرى في تلك الآونة قد هدأت بعد. إنه يعترف بأن عصره أقل شأناً من سابقه، وخصوصاً في تلك الأمور التي نعتبرها نحن كذلك. إلا أنه يعتقد بأن جيله- وكان في قرارة نفسه يفكر

بشخصه وبكبرياء لها ما يبررها- قد شرع في رفع مستوى الدراما التي سبقته وصقلها بطرق عدة، وهو محق في ذلك تماماً. وينبغي أن ندرك العلاقة بين لون الدراما الخاص به واللون الاليزابيثي كما أدركها هو. والشقة ليست واسعة إلى الحد الذي اعتدنا أن نتصوره، كما أن التأثير الفرنسي كان أقل بكثير مما نفترض. إلا أن المشاكل التي بحثها لم يفت أوانها بعد.

ي- لنأخذ وحدة المكان والزمان مثلاً. إن درايدن يقدم لنا أسلم وأعقل رأي ممكن عن زمانه ومكانه، إلا أن هذه الوحدات لها جاذبية دائمة بالنسبة لي على الأقل. وأعتقد أنها ستكون مرغوبة جداً في دراما المستقبل. والسبب في ذلك هو أننا نسعى وراء تركيز أشد. وكل المسرحيات الآن أطول مما ينبغي بكثير.

إنني لا أحب الذهاب إلى المسرح أبداً، لأنني أكره الإسراع في تناول عشائي، كما أنني أمقت تناوله باكراً. إن ما نحتاجه هو ساعة ونصف من المتعة الشديدة المتواصلة، ولاحاجة بنا إذن إلى فترات الاستراحة، أو باعة الشوكولاته أو الصواني الكريهة. والوحدات، كالإيقاع الشعري، تؤدي إلى حدة الشعور.

آ- إنك تعتقد أننا محتاجون إلى مهيجات أقوى خلال فترة أقصر من الزمن، حتى نفوز من المسرح بالحميا ذاتها التي نفترض أن الشخص المعاصر الحساس يفوز بها من تراجيديا لشكسبير، أو حتى من إحدى مسرحيات درايدن.

ي- والآن، دعنا نشرب نخباً ثانياً في ذكرى جون درايدن.

ي . م . فورستر [1]
حبكة الرواية

يقول أرسطو «إن الشخصية تكسبنا صفاتنا المميزة، ولكن أفعالنا وما نقوم به هي التي تجعلنا سعداء أو غير سعداء.»

لقد قررنا سابقاً أن أرسطو مخطئ، وأننا يجب أن نواجه نتائج هذا الخلاف معه. إنه يقول «إن السعادة الإنسانية جميعها، والشقاء الإنساني كله، ينخرطان في قالب العمل» ونحن نعرف أكثر مما يعرف، ونعتقد أن السعادة والتعاسة توجدان في الحياة الخفية التي يعيشها كل منا على انفراد، والتي يعبر إليها القاص عن طريق «شخصياته». ونقصد بالحياة الخفية الحياة التي ليس لها دليل خارجي، لاتلك التي تنم عنها كلمة عارضة أو تنهيدة، كما يفترض عامة. فالكلمة العارضة أو التنهيدة دليل كالكلام أو الجريمة، وماتكشف عنه من حياة يخرج من حيز الخفاء إلى نطاق العمل.

وليس هناك على كل خال من داع للقسوة على أرسطو، لقد قرأ روايات قليلة ولم يقرأ أياً من الروايات الحديثة؛ قرأ الأوديسا ولم يقرأ يوليسيس، وكان

---

(١) حبكة الرواية هي الفصل الخامس من كتاب «أوجه الرواية»، تأليف ي . م . فورستر (ولد ١٨٧٩) .وهو مؤلف حصاد أبنجر (١٩٣٦)، وفرجينيا وولف (١٩٤٢).

يمقت الخفاء بطبعه، ويعتبر العقل البشري دناً من الدنان يمكن أن نستخلص منه كل شيء في النهاية. وعندما كتب الكلمات التي ذكرناها أعلاه، كان يفكر بالدراما. وكلماته المذكورة تنطبق عليها الانطباق كله، إذ إن السعادة والتعاسة الإنسانية يجب أن تتخذا في الدراما قالب العمل، وألا يبقى وجودها مجهولاً، وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية.

وميزة الرواية أن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها، أو أن يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها. وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية، ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأعمق ويرمق الحس الباطن. والإنسان لايصدق في حديثه حتى مع نفسه، والسعادة أو التعاسة التي يشعر بها سراً تنبع من أسباب لايستطيع إيضاحها تماماً، إذ إنها تفقد صفتها الأصيلة بمجرد أن يرجعها إلى مستوى الأمور الواضحة. والقاص له شأنه الحقيقي هنا، فهو يستطيع أن يعرض الحس الباطن، وهو يدور دورة قصيرة مباشرة باتجاه العمل، (ويستطيع كاتب الدراما أن يفعل ذلك أيضاً)، ويستطيع أن يعرض هذا الحس الباطني في علاقته مع المناجاة الشخصية. وهو يسيطر على الحياة الخفية جميعها، ويجب أن لانجرده من هذا الامتياز. إذ يقال في بعض الأحيان «كيف عرف الكاتب ذلك. . ؟ وما هو موقفه. . ؟ إن موقفه ليس ثابتاً، فهو يغير وجهة نظره، فيتخذ تارة اتجاه الشخص المحدود المعرفة، وتارة أخرى يقف موقف الشخص العالم بكل شيء، ثم لايلبث أن يعود أدراجه إلى موقعه الأول». إن أسئلة كهذه توحي بجو قاعات المحاكم، وما يهم القارئ هو أن يعرف فيما إذا كانت الحياة الخفية، وكذلك تغير وجهة النظر أموراً مقنعة وقريبة من الواقع أم لا، ويمكن لأرسطو أن ينسحب الآن وكلمته المفضلة ترن في أذنيه. إلا أن أرسطو تركنا في حالة اضطراب، إذ ما الذي سيجري لحبكة الرواية حين يزداد توسع الحياة البشرية. ثمة عنصران في معظم

الأعمال الأدبية هما: الأفراد الذين دار النقاش حولهم منذ وقت قصير، ثم عنصر الفن الذي يمازج تسميته هذه بعض الغموض. وقد داعبنا عنصر الفن في شكله المتواضع جداً، وأعني الرواية وطولها المبتور من دودة الزمن الوحيدة. أما الآن فإننا نصل إلى مظهر أسمى بكثير وهو الحبكة، والحبكة لاتجد أشخاصاً مهيئين لسد حاجاتها كما هو الحال في الدراما، بل تجد أشخاصاً هائلي الحجم بالظلال جامحين شديدي المراس، ثلاثة أرباع حجومهم مختفية كجبال ثلج عائمة. وعبثاً تحاول الحبكة أن تظهر لهذه المخلوقات الضعيفة ميزات الطريقة الثلاثية المؤلفة من التعقيد والكارثة والحل، والتي شرحها أرسطو بشكل مقنع إلى حد بعيد. وقليل منهم من ينصاع إلى هذه الطريقة، إذ تكون نتيجة هذا الانصياع رواية كان يجدر أن تكون مسرحية، أما الأغلبية فلا تستجيب لها بل تريد أن تجلس منفردة تتأمل أو تفعل شيئاً آخر. ولذا فإن حبكة الرواية التي هي بمثابة موظف حكومي رفيع، تقلق لافتقار هذه الشخصيات إلى الروح الجماعية، وكأنها تقول «هذا لن ينفع». «وبالرغم من أن الفردية صفة ثمينة للغاية، ووضعي يعتمد على أشخاص، وبالرغم من أنني اعترفت بذلك دائماً بصراحة، إلا أن هناك حدوداً معينة، وقد اجتزناها. فالأشخاص يجب أن لايطيلوا التأمل، وأن لايضيعوا الوقت في الجري هابطين على السلالم في باطنهم ثم صاعدين، بل يجب أن يسهموا في الحبكة، وإلا تعرضت المصالح العليا للخطر». ما أشد معرفة الإنسان بهذا التعبير «الإسهام في الحبكة»! إن شخصيات الدراما تحقق ذلك بالضرورة، وما أحوج الرواية إلى ذلك؟

ولنعرّف الآن الحبكة. لقد عرّفنا القصة سابقاً بأنها سرد حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني. أما الحبكة فهي أيضاً سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب؛ «توفي الملك ثم الملكة» رواية، أما «توفي الملك ثم توفيت الملكة حزناً عليه» فهي حبكة. إن التسلسل الزمني محفوظ إلا أن السبب يطغى عليه. أو، مرة

ثانية، «توفيت الملكة ولم يعرف أحد السبب حتى تبين أنها توفيت حزن على وفاة الملك»، فهذه حبكة تحتوي على غموض، وشكل قابل للنمو المتزايد. وهو يترك التسلسل الزمني معلقاً ويتجه بعيداً عن القصة بقدر ما تسمح حدودها. ولنبحث في وفاة الملكة؛ لو وردت في القصة لسألنا «وبعد ذلك؟»، أما إذا وردت في الحبكة فإننا نسأل «ولماذا؟»، وهذا هو الفارق الرئيسي بين هاتين الناحيتين في الرواية. فأنت لاتستطيع أن تسرد حبكة لجمهور فاغر الأفواه من رجال الكهوف، أو لسلطان طاغية، أو لأحفاد هؤلاء المعاصرين من رواد السينما، إذ لايمكن أن تستولي على انتباههم إلا بقولك «وبعدئذ- وبعد ذلك» أما ما يقدمونه في هذه الحالة فلا يتعدى حب الاستطلاع، بينما تتطلب الحبكة ذكاء وذاكرة أيضاً.

إن حب الاستطلاع هو أحقر الامتيازات شأناً. وأنت تلاحظ في الحياة اليومية أن الشخص الفضولي كثيراً ما تكون ذاكرته سيئة وفهمه متبلداً. والشخص الذي يبدأ بسؤالك عن عدد أشقائك وشقيقاتك ليس شخصاً ودوداً، وإذا قابلته بعد سنة فقد يسألك السؤال ذاته بفم مرتخ وعينين جاحظتين. ومن الصعب أن نصادق شخصاً كهذا، كما أنه من المستحيل على شخصين فضوليين أن يكونا أصدقاء. وحب الاستطلاع وحده لايقودنا إلا مسافة قصيرة تقف بنا عند القصة، ولايوغل بحيث نبلغ حدود الرواية. وإذا أردنا أن نفهم الحبكة فيجب أن نضيف الذكاء والذاكرة.

ويأتي الذكاء في المقام الأول. وقارئ الرواية الذكي يلتقط الحقائق الجديدة ذهنياً، بينما يكتفي الفضولي بتتبعها بعينه. ويراها الذكي من وجهتين: وجهة منفردة مستقلة ثم وجهة متصلة بالحقائق الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة. وقد لايفهمها فوراً، ولكنه لايتوقع فهمها إلا بعد مرور فترة على قراءتها. إن طبيعة الوقائع في رواية ذات مستوى عالٍ من التنظيم (كرواية الأناني) كثيراً ما تكون

متضاربة، ولايستطيع المشاهد المثالي أن يراها بشكل مناسب إلا إذا جلس في المؤخرة على هضبة. أما عنصر الدهشة أو الغموض، ويطلق عليه بسخف في بعض الأحيان العنصر البوليسي، فله قيمة عظيمة في حبكة الرواية. ويحدث هذا العنصر عندما يتوقف التسلسل الزمني، فالغموض هو جيب في الزمن، كما أنه يحدث على شكل غبي أحياناً، كما في «لماذا توفيت الملكة؟» وبشكل أكثر عمقاً بواسطة حركات وكلمات نصف مفهومة لايبزغ معناها الحقيقي إلا بعد قراءة صفحات عديدة. إن الغموض ضروري للحبكة ولايمكن تذوقه دون ذكاء، إلا أنه بالنسبة للفضولي لايعني أكثر من «وماذا بعد ذلك؟». فمن أجل أن يتذوق الإنسان الغموض يجب أن يخلّف جزءاً من عقله وراءه متأملاً، بينما يتقدم الجزء الآخر إلى الأمام.

وهذا ينقلنا إلى خاصتنا الثانية وهي: الذاكرة. إن الذاكرة والذكاء متصلان اتصالاً وثيقاً، فلن نفهم إذا لم نتذكر. وإذا حدث عند وفاة الملكة أن نسينا وجود الملك فلن نستطيع أن نتبين سبب وفاتها. ومؤلف الحبكة يتوقع منا أن نتذكّر، ونحن نتوقع منه أن لايترك الأمور دون ارتباط، ويجب أن يحسب حساب كل فعل أو كل كلمة بحيث تأتي مناسبة دون إفراط. وحتى حين تكون معقدة يجب أن تكون عضوية خالية من المواد الميتة. وقد تكون صعبة أو سهلة ولكنها يجب أن تحتوي على أمور غامضة دون تضليل. وفي أثناء انبلاج هذه الأمور الغامضة تحلق ذاكرة القارئ فوقها (والذاكرة وهج العقل الكامد والذكاء طرفها المتألق المندفع إلى الأمام) وتعيد تنظيمها واعتبارها باستمرار، فترى أدلة جديدة، وسلاسل من الأسباب والنتائج جديدة أيضاً. وإذا كانت الحبكة جميلة فإن الشعور النهائي لايتكون من أدلة وسلاسل، بل من شيء متماسك جمالياً، شيء كان بإمكان الروائي أن يظهره على الفور ولكنه لو فعل ذلك لما أصبح هذا الشيء جميلاً. ونأتي هنا على ذكر

الجمال أول مرة في بحثنا: الجمال الذي يجب أن لايجعله الروائي هدفه الخالد، بالرغم من أنه يخفق إذا لم يحققه. وسوف أقود فيما بعد الجمال إلى مكانه اللائق، وحتى يحين ذلك الوقت، أرجو أن تقبلوه كجزء من حبكة تامة. إنه يظهر دهشة لوجوده هناك، ولكن الجمال يجب أن يبدو عليه شيء من الدهشة: فالدهشة هي العاطفة التي تلائم وجهه أكثر من أي شيء آخر، وهذا ما عرفه بوتشيلي عندما رسم الجمال خارجاً من الأمواج بين الرياح والأزهار. إن الجمال الذي لايبدو عليه الدهشة، بل يقبل مكانه على أنه حقه المتوجب له، يذكرنا كثيراً بمغنية الأوبرا الأولى «البرايمادونا».

ولنعد الان إلى حبكة الرواية من خلال جورج ميرديث. لم يعد ميرديث ذلك الاسم العظيم الذي كانت ترتجف من سماعه كامبردج بأكملها منذ عشرين أو ثلاثين سنة مضت. وأنا أذكر مبلغ الضيق الذي كان ينتابني من قراءة هذا البيت من قصيدة له «إننا نعيش كي نكون سيوفاً أو كتلاً من الأحجار»، فلم أكن أود أن أكون أياً منهما، وكنت أعرف أنني لست بسيف. ويبدو أنه ليس هناك داع للضيق، فميرديث نفسه مستقر في قرارة الموجة. وبالرغم من أن الزي سيتغير وسيرفعه قليلاً، فلن يكون هو تلك القوة الروحية التي كانها حوالي ١٩٠٠. إن فلسفته لم تدم طويلاً، أما هجومه الشديد على رقة العاطفة فهو يضجر الجيل الحاضر الذي يسير في الطريق ذاته، إلا أنه يستعمل أدوات أحسن تنظيماً من أدوات ميرديث، ويميل إلى أن يرمي كل من يحمل بندقية صغيرة بأنه هو ذاته عاطفي. وكذلك فإن تخيلاته عن الطبيعة لن تدوم كتخيلات هاردي، ففيها من السرّ الكثير، وهي كثيرة الوبر والخصب. وكما أن زيارة سهل سولزبري شيء يستحيل أن تقوم به هضبة «بوكس»، فإن كتابة الفصل الافتتاحي لرواية «عودة المواطن» أمر يستحيل الآن على ميرديث. وكل ما كان مفجعاً وخالداً في مناظر إنكلترا أو في هذه الحياة كان مختفياً

عن ناظريه. وكانت لهجته تكتسب، كلما اتخذ طابع الصرامة والنبل، نغمة صارة عاتية تدعو إلى الأسف. إني أشعر أنه كان يشبه تنيسون من وجهة واحدة: لقد أرهق نفسه نظراً لعدم تأنيه في تفهمه لنفسه. ونحن نجد في رواياته معظم القيم الاجتماعية مزيفة، فالخياطون ليسوا خياطين، ومباريات الكريكيت ليست كذلك، والقطارات لاتبدو قطارات أما العائلات القروية فتشعرنا بأنها وصلت على التو من الريف وأفرغت أمتعتها ولكنها لم تستعد قبل بدء العمل بل كان القش لايزال عالقاً في لحاها. وأما المشهد الاجتماعي الذي يضع فيه شخصياته فهو شاذ بكل تأكيد. ويعود ذلك إلى خياله، وهذا أمر مشروع، إلا أنه زائف بارد خاطئ. وبسبب هذا الزيف والوعظ الذي لم يكن مرضياً في يوم ما، وبسبب وضعه المقاطعة التي ولد فيها موضع الكون بأجمعه، لاغرابة في أن نجد ميرديث ملقى في قرارة الموجة. ولكنه مع ذلك روائي عظيم من زاوية معينة، وهو أمهر مستنبط أنتجته الرواية الانكليزية، ويجب أن يقدم له الولاء في أي محاضرة عن حبكة الرواية.

إن حبكة ميرديث ليست منسوجة بدقة، وليس بإمكاننا أن نصف العمل في «هاري ريشموند» بعبارة واحدة كما هو الحال في «الآمال العظيمة»، مع أن كلاً من الكتابين يبحث في الخطأ الذي يرتكبه شاب بشأن مصدر ثروته. وحبكة ميرديث ليست معبداً لعروس التراجيديا أو لعروس الكوميديا، بل هي تشبه سلسلة من الأكشاك الموزعة بمهارة كبيرة بين المنحدرات المشجرة، والتي تبلغها شخصياته بقوتها الدافعة لتبرز معها وقد تغيرت ملامحها، فالحوادث تنبع مع الشخصيات وتغيرها بعد أن تحدث، والناس متصلون بالحوادث اتصالاً وثيقاً، وهو يحقق ذلك الاتصال باستعماله ألوان الحيل والتدابير. وأشخاصه على الأغلب ممتعون، وهم في بعض الأحيان شديدو التأثير، ولكنهم دائماً غير متوقعين. وهذه الصدمة والشعور الذي يتبعها «بأن كل شيء على مايرام» دليل على أن الحبكة لابأس بها:

فالشخصيات يجب أن تنطلق بسهولة أولاً حتى تكون حقيقية، أما حبكة الرواية فيجب أن تثير الدهشة. إن جلد الدكتور شرابنل بالسوط في «حياة بوشامب المهنية» مفاجأة. ونحن نعرف أن افيرارد رومفري لابد من أن يمقت شرابنل ويكره حريته المتطرفة ويسيء فهمها، وأن يغار من تأثيره على بوشامب؛ إننا نراقب ازدياد سوء التفاهم حول روزاموند، ثم مؤامرات سيسيل باسكلت. أما فيما يختص بالأشخاص فإن ميرديث يبسط كل شيء بوضوح لايحتمل الشك، ولكن، عندما تقع الحادثة فيا لهول الصدمة التي تصيبنا وتصيب الشخصيات أيضاً. إن الصورة التراجي كوميدية لرجل عجوز يجلد عجوزاً آخر، مهما عمقت دوافعه، تنعكس على عالمهما بأكمله، وتغير جميع شخصيات الكتاب. وليست هذه الحادثة محور كتاب «حياة بوشامب المهنية» التي لامحور لها في الواقع، بل هي في جوهرها تدبير أو منفذ يمر الكتاب من خلاله ويبرز في قالب متغير. وعندما يغرق بوشامب في النهاية ويصطلح شرابنل ورومفري فوق جثته، تظهر محاولة لرفع الحبكة إلى مستوى الانسجام الأرسطوطاليسي، وتحويل الرواية إلى معبد يعيش فيه التفسير والسلام. وهنا يخفق ميرديث: «لأن حياة بوشامب المهنية» تبقى سلسلة من الحيل (وزيارته لفرنسا واحدة منها)، إلا أنها الحيل التي تنبع من الشخصيات ثم تتفاعل معها.

ولأوضح الآن باختصار عنصر الغموض في الحبكة: صيغة «ماتت الملكة واكتشف بعد ذلك أنها ماتت حزناً». ولن آخذ مثلاً من ديكنز (بالرغم من أن «الآمال العظيمة» تقدم لنا مثالاً عظيماً)، أو من كونان دويل (الذي يمنعني غروري من تذوقه) بل من ميرديث ثانية: إنه مثال على العاطفة المستترة من حبكة رواية «الأناني» الجديرة بالإعجاب: ويحدث هذا في شخصية لاتيشيا ديل.

يخبرنا الكاتب أول الأمر بكل ما يجول في ذهن لاتيشيا. لقد خدعها السير ويلوبي مرتين، فهي حزينة ولكنها ترضى بهذا المصير، ولأسباب درامية يظل ما في

ذهنها خافياً عنا، ويتطور بشكل طبيعي ولايعود إلى الظهور حتى ذلك المشهد العظيم في منتصف الليل، عندما يطلب «ويلوبي» منها أن تتزوجه لأنه لم يكن متأكداً من كلارا، ولكن لاتيشيا في هذه المرة تكون امرأة أخرى فتقول «لا». لقد أخفى ميرديث عنا هذا التغير، ولو جعلنا على اتصال دائم به لأفسد كوميديته الرائعة. لقد كان على السير ويلوبي أن يتلقى سلسلة من الصدمات وأن يتمسك بهذه أو تلك، وأن يجد كل شيء متهدماً. ولن نستمتع بالهزل بل سنجد الأمر مملاً إذا رأينا المؤلف يعد الأشراك الخداعة سلفاً، ولهذا فقد أخفي عنا عدم اكتراث لاتيشيا، وهذا واحد من الأمثلة التي لاحصر لها، حيث يضحي ميرديث بالحبكة أو بالشخصيات. أما هذه المرة فإنه، بحسه السليم الذي لايخطىء، قد أتاح للحبكة أن تنتصر.

إني لأفكر، كمثال على انتصار الحبكة الخاطئ، في هفوة- إذ هي ليست أكثر من هفوة- تقترفها شارلوت برونتي في «فيليت»، إذ تسمح للوسي سناو أن تخفي عن القارئ اكتشافها أن الدكتور جون هو نفسه رفيقها القديم في اللعب، جراهام. وعندما تظهر هذه الحقيقة فإننا نطرب لها، إلا أن نشوتنا هذه تتحقق على حساب شخصية لوسي. فقد ظهرت لوسي، حتى تلك اللحظة، في منتهى الكمال، وأخضعت نفسها لالتزام خلقي يدفعها إلى رواية كل ما تعرفه، ولذا فإن انحدارها إلى مستوى الكبت يدعو إلى الأسف، إلا أن الحادثة أتفه من أن تلحق بها أذى مستمراً.

وقد تنتصر حبكة الرواية في بعض الأحيان انتصاراً كلياً، ويكون على الشخصيات أن تتخلى عن طبيعتها في كل لغة، أو تنقاد وراء مصيرها بشكل يجعل إحساسنا بواقعيتها ضعيفاً. ونحن نجد أمثلة على ذلك عند كاتب أعظم بكثير من ميرديث، إلا أنه كروائي أقل نجاحاً، وهذا الكاتب هو «توماس هاردي»، وهو،

ويتآكل، وله فترة محددة من الحياة، ثم يموت بعدها، وتعزف عليه كل الأنغام الممكنة ثم يصيبه الارهاق، أما أفضل أوقاته فهي فترة الشباب. ولنأخذ على سبيل المثال الازدهار العجيب للشعر في العصر الاليزابيثي.، وقد سبق أن عرض النقاد كافة الأسباب لهذا الازدهار، من اكتشاف العالم الجديد إلى البقية الباقية منها. إلا أن هنالك ما هو أبسط من ذلك، فقد منح الشعراء أداة جديدة للعزف هي الشعر المرسل. كان هذا النوع من الشعر جديداً، ولذا كان من السهل أن تعزف عليه أنغام جديدة.

وهذا القانون نفسه ينطبق على الفنون الأخرى، فقد ولد أئمة الفن جميعاً في وقت كان فيه التقليد الفني الخاص الذي انطلقوا منه ناقصاً. وحين جاء رفائيل إلى فلورنس كان العوف الفلورنسي يفتقر إلى النضج، وكذلك البيلينسك كان في أول شبابه عندما ولد تيتيان Titian في البندقية. أما تصوير المناظر الطبيعية فكان لايزال مجرد لعبة أو جزءاً من رسم الأشخاص عندما هب تورنر وكونستابل ليكشفا عن قوته.

وعندما انتهى تورنر وكونستابل من تصوير المناظر، لم يتركا إلا القليل أو حتى أنهما لم يتركا شيئاً لمن خلفهما في هذا المضمار. إن كل حقل من حقول النشاط الفني يستنزف قواه أول فنان عظيم يجمع حصاداً كاملاً منه.

يخيل إلي أن الرومانتيكية قد بلغت حد الإنهاك، ولذا فلن نفوز بازدهار جديد للشعر إلا إذا فزنا بأسلوب فني جديد، أو عرف جديد نطلق لأنفسنا العنان ضمنه.

ربما يعترض أحد على هذا القول، أو يقول إنه ليس ثمة قرن واحد من الزمان يتمتع بوحدة عضوية، ويتهمني بالخضوع لتضليل استعارة خاطئة، أو معالجة مجموعة من الأدباء وكأنهم بناء آلي أو دائرة حكومية. وربما يحتج معترض قائلاً

إننا، مهما كنا بالنسبة لأمور أخرى، فإننا بالنسبة للأدب نستحق الاعتبار كأفراد أو أشخاص، ولايمكن أن نخضع كأشخاص واضحي المعالم لأية معالجة عامة. وفي كل فترة وفي كل زمان يمكن أن يتخذ الشاعر كفرد صفة الكلاسيكية أو الرومانتيكية تبعاً لشعوره ومزاجه، كما يمكنك شخصياً أن تعتقد بإمكان وقوفك خارج أي حركة من الحركات في لحظة معينة، وقد تعتقد أن باستطاعتك كفرد ملاحظة كل من الروح الكلاسيكية أو الرومانتيكية، ثم تقرير أيهما أسمى من الأخرى دون تحيز في الرأي.

أما الجواب على هذا الاعتراض فهو أن الإنسان عندما يحكم على الجمال لايستطيع أن يتخذ وجهة نظر مستقلة بهذه الطريقة. وكما أن الإنسان لم يولد كوحدة مستقلة، بل كطفل لوالدين معينين، فكذلك حاله بالنسبة للأحكام الأدبية. ورأيه يعتمد كلياً على التاريخ الأدبي الذي سبقه مباشرة، ولذا فهو محكوم في كل ما يقوله. ولنأخذ مثال سبينوزا عن الحجر الساقط إلى الأرض، فهو يقول إنه لو كان للحجر عقل واع لفكر بأنه ذاهب إلى الأرض تبعاً لمشيئته، وهذا هو حال الإنسان بالنسبة للأحكام الحرة التي يدعيها عن الجمال أو عدمه. ومقدار الحرية التي يتمتع بها الإنسان أمر مبالغ فيه. وكوننا أحراراً في بعض المناسبات النادرة أمر تقنعني به دیانتي والآراء التي أحصلها من الميتافيزيك، إلا أن كثيراً من الأفعال التي اعتدنا أن نصفها بالحرية، هي آلية في الواقع. وباستطاعة الإنسان أن يؤلف كتاباً بشكل آلي، وقد قرأت عدة كتب من هذا النوع. ومنذ أكثر من عشرين سنة سجل روبرتسون بعض الملاحظات عن الكلام المنعكس، إذ تبين له في بعض حالات الجنون أنه باستطاعة المصابين تقديم إجابات ذكية على سلسلة من الأسئلة عن السياسة وما شابهها، بالرغم من عدم وعيهم الكامل حسب مقياس الإدراك المنطقي، واستحالة وعيهم معنى هذه الأسئلة. وإذاً فقد تصرفت اللغة في هذه

الحالات تصرفاً انعكاسياً، واستطاعت بعض المركبات الآلية الشديدة الطاقة، القادرة بدهائها على محاكاة الجمال، أن تعمل بشكل مستقل. وهذا، برأيي، مايحدث للأحكام التي تتعلق بالجمال.

أستطيع أن أضع الفكرة ذاتها في قالب يختلف بعض الاختلاف عن سابقه إذ إن مشكلتنا هي مشكلة الصراع بين اتجاهين أو أسلوبين تكنيكيين. والناقد قد يعترف بوجود تغييرات في كل من الاتجاهين، إلا أنه يصر على اعتبارها مجرد تنويع لمقياس ثابت، ويشبهها برقاص الساعة مثلاً. إنني أقر التشبيه بالرقاص فيما يختص بالحركة فقط، إلا أنني أنكر النتائج الأخرى لهذا التشبيه، أي لا أعترف بوجود نقطة الارتكاز أو نقطة القياس.

عندما أقول إنني أمقت الرومانتيكيين فإنني أفصل بين شيئين: ذلك الجزء الذي يشابهون به الشعراء العظماء، وذلك الجزء الآخر الذي يختلفون به عنهم والذي يعطيهم طابعهم الخاص كرومانتيكيين. وهذا العنصر الثانوي هو الذي يكون اللحن الخاص للقرن، وهو الذي يثير حماسة المعاصرين بينما يضايق الجيل القادم.

إننا نمقت في شعر بوب تلك الصفة ذاتها التي أمتعت أصدقاءه. فقد كان باستطاعة كل من شعر بهذا المقت قبل مجيء الرومانتيكيين أن يتنبأ بأن تغييراً على وشك الحدوث.

ويخيل إلي أننا نقف الموقف نفسه الآن، كما أنني أعتقد بأن نسبة متزايدة من الناس لاتستطيع أن تحتمل سوينبرن.

عندما أقول إن حركة إحياء كلاسيكية أخرى ستعود ثانية إلى الظهور، فلا يعني ذلك أنني أتوقع رجوع بوب كضرورة حتمية، بل أعني أن هذا الوقت هو الوقت المناسب للإحياء. ولو توفر لنا أشخاص يتمتعون بالكفاءة الضرورية،

لحصلنا على حركة إحياء مليئة بالحيوية، وإذا لم يتوفر لنا هؤلاء فإننا نحصل على تعلق بالشكليات يذكّر ببوب. قد لا نتعرف على الحركة كحركة كلاسيكية إبان ظهورها، ذلك لأنها ستبدو مختلفة نتيجة مرورها عبر مرحلة رومانتيكية. ولأذكر مثالاً مطابقاً لذلك: بعد أن شاهدت النتاج الفني الذي عقب مذهب الانطباعية أذكر أنني دهشت دهشة كبيرة عندما قرأت في بحث موريس دينس عن هذه المدرسة أن هؤلاء الفنانين أنفسهم كلاسيكيون، بمعنى أنهم حاولوا فرض نظام واحد على سيل المواد الجديدة التي قدمتها حركة الانطباعيين، إذ كان هذا النظام موجوداً من قبل في مواد التصوير الأضيق حدوداً من مواد الانطباعيين.

قبل أن أستمر في جدلي هذا يجب أن أوضح النقطة التالية: إن الرومانتيكية ميتة في الواقع، ومع ذلك فإن الاتجاه النقدي المناسب لها لا يزال مستمراً. وكي أجعل هذه النقطة أكثر وضوحاً أقول إن لكل نوع من الشعر اتجاهاً واعياً يتناسب معه، ونحن في الفترة الرومانتيكية نتطلب من الشعر صفات معينة، وفي الفترة الكلاسيكية نتطلب صفات أخرى. وفي الوقت الحاضر أقول إن هذا الاتجاه الواعي قد دام أكثر من الشيء الذي تكوّن منه، فبالرغم من جفاف معين التقليد الرومانتيكي لا يزال الموقف النقدي للعقل الذي يتطلب صفات رومانتيكية من الشعر، حياً. لذا، فإنه إذا كُتِبَ شعر كلاسيكي جيد غداً فلن يتقبله سوى القليل من الناس.

إنني أعترض على الرومانتيكيين جميعاً، حتى على أفضلهم. وأعارض هذا الاتجاه المشجع للرومانتيكية معارضة أشد، وأعترض على تلك الميوعة التي لا تعتبر الشعر شعراً إلا إذا كان شاكياً باكياً من أمر أو على آخر. وبهذه المناسبة يخطر لي دوماً البيت الأخير من قصيدة لجون وبستر حيث ينتهي بطلب أؤيده بحرارة:

«ضع حداً لنحيبك ثم اذهب بعيداً»

لقد بلغ الحال من السوء حداً لا تعتبر معه القصيدة شعراً على الإطلاق إذا كانت جافة قاسية، أي كلاسيكية تماماً. فكم من الناس يستطيع الآن أن يقول مخلصاً بأنه يحب هوراس أو بوب؟ إن الناس يشعرون بصقيع لدى قراءتهم لهؤلاء الشعراء.

والصلابة الجافة التي نجدها في الشعر الكلاسيكي مدعاة لنفورهم المطلق. والشعر غير الندي ليس شعراً على الإطلاق، كما أنه ليس باستطاعتهم اعتبار الوصف الدقيق هدفاً مشروعاً للشعر، فالشعر بالنسبة لهم يعني دائماً إدخال بعض العواطف المتجمعة حول كلمة اللانهاية.

إن جوهر الشعر بالنسبة لمعظم الناس يعني قيادتهم إلى ما وراء الغيب، أما الشعر المحصور في الأمور الأرضية والمحدودة (ولدى كيتس الكثير من ذلك) فقد يبدو لهم أنه كتابة ممتازة، وصناعة فنية ممتازة، ولكنه ليس شعراً. لقد أفسدتنا الرومانتيكية إلى هذا الحد حتى أننا أصبحنا ننكر قيمة أعظم الأشعار إذا لم تحتوِ على نوع من الغموض.

أما في الشعر الكلاسيكي فإننا نشاهد نور النهار دائماً، ولا نشاهد نوراً لم تره الأرض ولم يره البحر من قبل، فالشعر الكلاسيكي هو دائماً إنساني لا مبالغة فيه: والإنسان إنسان وليس إلهاً على الإطلاق.

وأما النتيجة الفظيعة للرومانتيكية فهي أنك لا تستطيع العيش دونها أبداً إذا ألفت نورها الغريب، وتأثيرها عليك أشبه بتأثير المخدر.

ثمة ميل نحو الاعتقاد بأن الشعر لا يعني أكثر من التعبير عن عاطفة غير مشبعة. والناس يقولون: كيف يكون الشعر شعراً دون أن يحتوي على عاطفة؟ وهذه الفكرة، كما ترى، مصدر لإزعاجهم. والإحياء الكلاسيكي بالنسبة إليهم يعني منظر صحراء مجدبة ثم موت الشعر كما يفهمونه.

ولا يمكن أن يأتي هذا الإحياء إلا لملء الفراغ الذي تحدثه هذه الوفاة. وليس بإمكانهم أن يدركوا السبب الذي يجعل هذه الروح الكلاسيكية الجافة تشعر بضرورة مشروعة إيجابية للتعبير عن نفسها بقالب شعري، وسأبين فيما بعد ما هي هذه الحاجة الإيجابية. هناك صفة أخرى غير العاطفة، يمكن اعتبارها أساس الجودة في الشعر، إلا أنني قبل أن آتي إلى هذه النقطة سأهتم بأمر سلبي ونقطة نظرية، وتحامل يعترض الطريق، وهو في الواقع السبب الرئيسي للإحجام عن فهم الشعر الكلاسيكي.

إني أعتقد أن هذا الاعتراض يصدر نهائيًا عن ميتافيزيقيا فنية سيئة، إذ لا يمكنك الاعتراف بوجود الجمال دون أن تحشر الكائنات غير المحدودة بطريقة أو بأخرى.

وأنا أود، من أجل مقاصد جدية، أن أستشهد بمثال نموذجي يعبر عن نوع هذا الاتجاه وهو الفصول الشهيرة من كتاب «الفنانين المحدثين» لرسكن، التي تبحث في الخيال. وكعبارة معترضة يجب أن أقول هنا إنني أستعمل هذه الكلمة دون أي تحيز للبحث الآخر الذي سأنهي به هذا المثال، ولا أستعملها إلا لأنها كلمة رسكن. وما يهمني هو الاتجاه الكامن وراءها الذي اعتبره رومانتيكياً.

« لا يمكن للتخيل إلا أن يكون رصيناً فهو ينظر بعيداً بغموض واتزان وحرارة تمنعه من الابتسام. وفي قلب كل شيء أمر لا نشعر، إذا وصلنا إليه، بالميل إلى الضحك منه. . . ، ومن استطاع أن يخترق أعماق الأشياء الحزينة السوداوية، لابد من أن تمتلىء جوانحه بعاطفة شديدة ومشاركة وجدانية لطيفة. »

(الجزء الثالث . الفصل الثالث . الفقرة التاسعة)

«يجري في كل كلمة يسطرها عقل تخيلي تيار سفلي مخيف من المعاني، كما

أن لكل كلمة ظلاً تلقيه عليها الأماكن العميقة التي قدمت منها، ودليلاً يشير إلى مصدرها، وغالباً ما تكون معانيها غامضة غير صريحة، إذ إن من كتبها لا يعبأ بالشرح المفصل لأنه يرى الأعماق بوضوح تام. وإذا أردنا أن نركز على هذه المعاني ونقتفي أثرها فلا بد من أن تقودنا دائماً وبأمان إلى عاصمة مملكة الروح، ومن هناك نستطيع أن نتبع جميع الطرق والممرات المؤدية إلى أبعد شواطئها».

(الجزء الثالث. الفصل الثالث. الفقرة الخامسة).

والحق أن عملية الحكم في كل هذه الأمور هي شيء غريزي لا يمكن إيضاحه على الإطلاق، وهي أشبه بفن تذوق الشاي. ولكن الكلام واجب هنا. واللغة الوحيدة الممكن استعمالها في هذا الصدد هي لغة التشبيه، ذلك أنني لا أملك طيناً مادياً أصبه في قالب معلوم. والشيء الوحيد الذي أمتلكه من أجل هذا الهدف، والذي يعمل كبديل له، هو نوع من الطين العقلي، أي بعض الاستعارات على شكل نظريات جمالية وبلاغية. وأن خليطاً من هذه الاستعارات لا يستطيع تأويل الحدس لأنه غير قابل للإيضاح من حيث الجوهر، إلا أنه يستطيع أن يقدم إليك شبهاً كافياً يمكنك من رؤيته والتعرف عليه، شريطة أن تكون شخصياً قد مررت بحالة مشابهة، وعبارات رسكن هذه تنقل إلي بوضوح ذوقه في هذا الموضوع.

إن رسكن يعتقد، كما يتضح لي، أن أفضل الشعر يجب أن يكون جاداً، وهذا هو الاتجاه الطبيعي لرجل في العصر الرومنتيكي. إلا أنه لم يكتف بالقول بأنه يفضل هذا النوع من الشعر، إنه يريد أن يستنبط رأيه هذا، كأستاذه كولردج، من مبدأ ثابت يتوصل إليه عن طريق الميتافيزيك.

هذا هو الملجأ الأخير للاتجاه الرومانتيكي. إنه يبرهن على أنه ليس مجرد اتجاه، بل استنتاج من مبدأ ثابت للكون.

إننا لا نستطيع أن نعتبر قدرة الفلسفة على الوصول بنا إلى الحقيقة سبباً من الأسباب الرئيسية لوجودها، إذ إنها لا تستطيع أن تفعل ذلك أبداً، إنما السبب الرئيسي لذلك هو أنها توفر للإنسان مصدراً للتعاريف يلجأ إليه وقت الحاجة. والفكرة العادية لأي شيء تقدم لك أساساً ثابتاً تستنتج منه الأمور التي تريدها في ميدان علم الجمال، أما عملية الاستنتاج فهي على النقيض من ذلك تماماً. وأنت تبدأ من الفوضى في خط القتال، ثم تتراجع قليلاً إلى المؤخرة ريثما تسترد أنفاسك وتجمع سلاحك. ولأتكلم الآن بوضوح ودون مجاز؛ إنك تحصل على لغة متقنة دقيقة يمكنك بواسطتها تحديد ما تعنيه، إلا أن ما تود قوله تقرره أشياء أخرى، والحقيقة النهائية هي الضوضاء والصراع. أما الميتافيزيك فهي من ملحقات الفكر الواضح.

ولأعد إلى رسكن واعتراضه على كل ما هو غير جدي. يبدو لي أن قوله هذا يتضمن ذوقاً جمالياً ميتافيزيقياً فاسداً، إذ تربط الميتافيزيقيا عندنا اللامحدود بكل تعريف للجمال أو طبيعة الفن وخاصة في ألمانيا، حيث نشأت أول نظريات في علم الجمال. وحصر علماء الجمال الرومانتيكيون الجمال في انطباع عن اللانهاية يأتي من تقمص الروح المطلقة لكياننا، وبذلك نستطيع أن نعاين العالم بأجمعه في أقل عناصره جمالاً، وكل فنان يؤمن بطريقة ما بوحدة الوجود.

من الواضح أن شعراً ينحصر في الأمور المحدودة لا يمكن أن يكون من أرقى المستويات بالنسبة لشخص يعتنق هذا النوع من النظريات، إذ يبدو هذا القول بالنسبة إليه ممثلاً للتناقض في التعبير. وكما أنك تجد في الميتافيزيك الملاذ الأخير من تحامل معين، فإنني الآن أجدني مضطراً لتفنيد هذا القول.

فيما يلي قطعة مملة من الديالكتيك، إلا أنها ضرورية لتوضيح ما أقصد، إذ يجب علي أن أتفادى ثغرتين في البحث عن فكرة الجمال. ثمة، من جانب،

النظرية الكلاسيكية القديمة التي تعرف الجمال على أنه متفق مع بعض الأشكال النموذجية الثابتة، وهناك من الجانب الآخر النظرية الرومانتيكية التي تحشر اللانهاية في كل أمر، وعلي أن أهتدي إلى ممر ميتافيزيقي بين هذين الجانبين، يمكنني من أن أؤكد بشكل ثابت أن شعراً كلاسيكياً جديداً من النوع الذي أوضحته لا يتضمن تناقضاً في التعبير، كما علي أن أبرهن عن إمكانية وجود الجمال في الأشياء الصغيرة الجامدة.

إن هدف النظم هو الوصف الدقيق المتقن المحدود. وأول ما يجب أن نعرفه هو صعوبة تحقيق ذلك. فالموضوع لا يقتصر على كونه مسألة حرص وتدقيق بل إن عليك أن تستعمل اللغة، واللغة ذات طبيعة اشتراكية، أي إنها لا تعبر أبداً عن الشيء بالذات، بل عن نوع من التسوية، وأقصد بذلك ما هو مشترك بينك وبيني وبين الجميع. غير أن كل إنسان يختلف فيما يراه بعض الاختلاف عن الآخر، ومن أجل أن يعبر عما يراه بوضوح وبدقة عليه أن يدخل في صراع عنيف مع اللغة؛ سواء مع الكلمات أو مع الصنعة الفنية في الفنون الأخرى. إن اللغة ذات طبيعة خاصة وتقاليد وأفكار مشتركة، ولا يمكن أن تملك ناصيتها وتسخرها لمقاصدك إلا بعد أن تبذل مجهوداً مركزاً من الدماغ. وقد كان يخطر ببالي دوماً أنه من الممكن تمثيل الطريقة الرئيسية التي تعتمد عليها الفنون كلها باستعمال المجاز التالي: إنك تعرف ما أعنيه بخطوط المعمار المنحنية، فهي عبارة عن قطع منبسطة من الخشب ذات انحناءات مختلفة. وبإمكانك أن ترسم أي قوس تريده على وجه التقريب إذا قمت بالاختيار الملائم. إما الفنان، كما أفهمه، فلا يستطيع احتمال فكرة «التقريب»، إذ يصر على الحصول على القوس المطابق لما يراه، سواء أكان شيئاً أم فكرة في الدماغ. وهنا علي أن أغير في المجاز قليلاً حتى أكشف لك نسق العملية التي تجري في ذهن الشاعر؛ افترض أنك قد حصلت بدلاً من قطع الخشب المنحنية

على قطعة مرنة من الفولاذ تحتوي على أنواع الانحناءات ذاتها الموجودة في الخشب، فإذا كان الشاعر يقوم بعمل جيد حقاً فيمكن تشبيه حالة التوتر أو تركيز الدماغ التي تصيبه في صراعه مع الصياغة الفنية التي اعتاد عليها، بحالة رجل يستخدم جميع أصابعه ليلوي الفولاذ ويميّل انحناءه حتى يغدو القوس الذي يوده، أي شيئاً يختلف عن الشكل الذي يتخذه في الحالة العادية.

ثمة إذن أمران متميزان؛ الأول هو الموهبة العقلية التي تتيح لك أن ترى الأمور كما هي في واقعها، لا كما تبدو من خلال الطرق التقليدية التي اعتدت أن تراها بها، وتلك حالة نادرة من حالات الشعور الواعي. والأمر الثاني هو إحالة التركيز العقلي والسيطرة على الذات، وذلك شيء لا يستغنى عنه في التعبير الواقعي عما يراه الإنسان.

إن توفر هذين الأمرين ضروري للحيلولة دون السقوط إلى المنحنيات التقليدية في الصياغة الفنية، وللاحتفاظ بأسلوب من التفصيل غير محدود وجهد يصل بصاحبه إلى رسم المنحنى الذي يريد.

إنك حين تبلغ هذا المستوى من الإخلاص في الصنعة، تحظى بالصفة الأساسية للفن الجيد دون الحاجة إلى ما هو لا نهائي أو جدّي.

أستطيع الآن أن أصل إلى تلك الصفة الإيجابية الرئيسية للشعر التي هي عامل جودته، ولا دخل لها باللانهاية أو بالغموض أو العواطف.

ويقودني هذا القول إلى النقطة التي أهدف إليها من جدلي؛ إنني أتنبأ بعودة مرحلة من الشعر الكلاسيكي الجاف القاسي. أما الاعتراض المبدئي المبني على ذوق جمالي رومانتيكي رديء، والقائل إنه لا يمكن الحصول على الجوهر في الشعر إذا حرم من وجود اللانهائي، فقد أجبت عليه مسبقاً.

وهكذا، وبعد أن حاولت رسم هذه الصفة الايجابية رسماً موجزاً، أستطيع أن أقترب من نهاية مقالي بالطريقة التالية : إذا تجلت هذه الصفة المذكورة في منطقة العواطف فإنك تحصل على تخيل مبدع، أما إذا تجلت في تأمل أشياء محدودة فإنك تحصل على تخيل تمثيلي.

تمثل الأشياء المادية في النثر ، كما في علم الجبر، على شكل رموز وأضداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة، ودون أن تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية . وفي النثر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام، تتحرك آلياً عبر تركيبات أخرى كما يحدث في العمليات الجبرية، ثم يكتفي الإنسان بتغير الإكس والواي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية، أما الشعر فيمكن اعتباره، من ناحية واحدة على الأقل، مجهوداً لتجنب خاصة النثر هذه ، إذ إنه ليس لغة متضادات بل هو لغة مادية منظورة، وهو تسوية توصلت إليها لغة الحدس التي تنقل أحاسيس جسدية. وهو يحاول دوماً أن يسيطر على انتباهك، ويريك شيئاً مادياً باستمرار حتى يمنعك من الانزلاق إلى عملية مجردة. وهو يختار نعوتاً واستعارات فنية لا بسبب جدتها وقد تعبنا من القديم ، بل لأن النعوت القديمة لم تعد تعبر عن الأشياء المادية. وأصبحت تمثل تناقضات مجردة. فالشاعر يقول عن الباخرة «مخرت عباب البحر» حتى يحصل على صورة مادية. بدلاً من أن يستعمل الكلمة المرادفة «أبحرت».

إنه لا يمكن نقل المعاني المنظورة إلا باستعمال وعاء المجاز الجديد، أما النثر فإناء قديم ترشح منه هذه المعاني. والصور الشعرية ليست مجرد حلية، بل هي الجوهر الأساسي لما ندعوه بلغة الحدس. والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض، أما النثر فقطار يوصلك إلى مقصدك.

أصل الآن إلى بحث كلمتين تستعملان غالباً في هذه العلاقة، وهما «جديد» «وغير متوقع». إنك تمدح شيئاً لجدته فأفهم ما تقصده، إلا أن الكلمة، بالإضافة إلى تعبيرها عن الحقيقة، تعبر عن معنى آخر قوي هو بلا شك مزيف. فعندما تقول إن هذه القصيدة أو هذا الرسم هو جديد وجيد، فإن الانطباع الذي تأخذه هو أن العنصر الأساسي للجودة هو الجدة وأن القصيدة جيدة لأنها جديدة، وهذا خطأ دون ريب، فالجدة ليست مرغوباً فيها بنوع خاص لذاتها، والآثار الفنية ليست عبارة عن بيض طازج، بل هي على النقيض من ذلك. إنها ضرورة منكودة تعود إلى طبيعة اللغة والصنعة الفنية، تلك التي جعلت من الجدة الطريق الوحيدة للكشف الخارجي عن وجود العنصر الذي يشكل هذه الجودة. والجدة تقنعك فتشعر على التو أن الفنان كان في حالة مادية حقيقية. إنك تحس بذلك لحظة واحدة، إذ إن الاتصال الحقيقي نادر جداً، لأن الكلام البسيط غير مقنع، وفي لحظة الاتصال النادرة هذه فقط تفوز بجذور المتعة الجمالية.

إني أصر على القول بأنه عندما يفوز الشاعر بمتعة غريبة من شيء، ويولّد تأمله في نفسه حماساً عظيماً يدفعه إلى وصفه وصفاً دقيقاً، بمعنى الدقة الذي سبق أن حللته، فإننا آنذاك نجد المبرر الكافي لكتابة الشعر. ولا بد من أن يكون حماساً عظيماً ذلك الذي يرفع شيئاً عن مستوى النثر. إني أستعمل كلمة تأمل هنا بالطريقة نفسها التي استعملها بها أفلاطون واعتبرها اهتماماً منفصلاً، إلا أنني أطبقها على موضوع مختلف.

«إن موضوع التأمل الجمالي منفصل ومستقل تماماً، وهو يعتبر كائناً مستقلاً لا ذاكرة له ولا تطلعات أو توقعات، كما ينظر إليه كغاية لا كواسطة، وكشيء فردي لا كشيء عالمي».

ولأستشهد بمثال مادي عن حالة متطرفة؛ إذا سرت وراء امرأة في الشارع فإنك تلاحظ الطريقة الغريبة التي يرتد بها طرف ثوبها عن كاحليها، فإذا أصبحت هذه الحركة الغريبة هامة بالنسبة إليك بحيث تجعلك تبحث عن الوصف الذي يعبر عنها بدقة، فإنك تكون آنذاك قد امتلكت عاطفة جمالية مناسبة، إلا أن الحماسة التي تنظر بها إلى الأشياء، هي التي تقرر قيامك بهذا المجهود. وبهذا المعنى فإن الشعور الذي كان في عقل هيريك عندما كتب «التنورة العاصفة» هو ذاته الذي أبدع أعظم الشعر الرومانتيكي في مواضيع أرحب وأشد غموضاً. ولا يهم مطلقاً أن تتمتع العاطفة المنتجة بقدر من الغموض، بل المهم أن تكون عاطفة ممتعة. كما يهمنا أيضاً أن نعرف أن هذا النشاط بالذات هو الذي يقوم بدوره في أعظم ما لدينا من أشعار، وأعني بذلك تجنب اللغة التقليدية حتى ترسم منحنى الشيء الذي تريد بشكل دقيق.

يبقى أن أبين أن التخيل التمثيلي في شعرنا القادم سيشكل السلاح الضروري للمدرسة الكلاسيكية. أما الصفة الإيجابية التي تكلمت عنها فنراها واضحة في شعر «الترانيم»، وذلك عن طريق اتباع البساطة والاستقامة التامة، كما في ترنيمة «على مرج كير كونيل الجميل». إلا أن الشعر الخاص الذي سيتوفر لنا سيكون بهيجاً جافاً ومصطنعاً، وهنا يكون السلاح الضروري للصفة الإيجابية هو التخيل التمثيلي و ليس الموضوع ذا أهمية. أما الصفة التي يتمتع بها فهي ذاتها التي تجدها في شعر من هم أكثر رومانتيكية.

ولا يقرر الأمر نوع العاطفة المنتجة أو مقياسها بل الحقيقة التالية: هل في هذه العاطفة أي حماسة حقيقية؟ وهل هناك أمام الشاعر شيء منظور يمكن أن يستمتع به؟ ولا يهم إذا كان هذا الشيء حذاء سيدة أو السموات المرصعة بالنجوم.

إن التخيل التمثيلي ليس مجرد حلية تضاف إلى الكلام البسيط، فالكلام البسيط يفتقر جوهرياً إلى الدقة، ولا يمكن أن يصبح دقيقاً إلا باستعمال الاستعارات الجديدة، أي التخيل التمثيلي.

وعندما لا تكون المشابهة مرتبطة ارتباطاً كافياً بالشيء الموصوف بحيث تكون مطابقة له، وحين يكون الوصف مبالغاً فيه، فإن التخيل التمثيلي يكون قد انطلق على هواه، وهذا ما أعتبره أقل شأناً من التخيل المبدع.

أما حينما يكون كل جزء من المشابهة ضرورياً للوصف الدقيق بمعنى الدقة التي وصفتها سابقاً، ويكون اعتراضك الوحيد على هذا النوع من التخيل هو عدم رصانة التأثير الذي ينتجه، فإن اعتراضك واه بمجموعه، لأن التشابه إذا كان مخلصاً بمعنى الإخلاص الدقيق، وكان جميعه ضرورياً للحصول على مطابقة تامة للشعور أو الشيء الذي نود التعبير عنه، فإننا نفوز بأرقى مستويات الشعر بالرغم من سخافة الموضوع وابتعاد العواطف المتعلقة باللانهاية عنه ابتعاداً كلياً.

إنه لمن الصعب استعمال اصطلاحات معينة لهذا النوع من التعبير، إذ إن كل كلمة نستعملها تكتسي بعاطفة ما بمجرد استعمالها. ولنأخذ مثالاً على ذلك كلمة كولردج «حيوي» فهي تستعمل بلا نظام من قبل جميع الناس الذين يتحدثون عن الفن، ويعنون بذلك شيئاً هاماً خفياً يكتنفه الغموض. وكلمتا «حيوي» و«ميكانيكي» بالنسبة إليهم تعنيان التضاد نفسه الموجود بين الجيد والرديء.

إلا أن الواقع يخالف ذلك، وكولردج يستعمل هاتين الكلمتين بمعنى محدد تماماً ولا يبعد أن يكون جافاً: فالتركيب الميكانيكي هو أجزاء مركبة تركيباً ميكانيكياً بحيث تشكل كلا كاملاً إذا وضعت جنباً إلى جنب. أما كلمة حيوي أو عضوي فهي عبارة عن مجاز مناسب يستعمل للتعبير عن تركيب من نوع آخر، أجزاؤه لا يمكن تسميتها عناصر، إذ إن كل واحد فيها يغيره وجود الآخر، كما أن كل جزء

منهـا يشكل كـلاً إلى حـد مـا، فـرجل الكرسي مـثـلاً تظل رجـلاً حتى ولـو كـانت منفصلة، أما رجلي أنا فلا تبقى رجلاً إذا كانت منفصلة.

إن العقل بطبيعته يستطيع تمثيل مركبات من النوع الميكانيكي فقط. إن بإمكانه فقط أن يصنع رسوماً هندسية لأن أجزاءها منفصل بعضها عن بعض. والعقل يحلل دائمـاً، وإذا ووجه بشيء مـركب فإنه يغلب على أمره. ومن أجل هذا يبدو عـمل الفنان دائماً غامضاً لأن العقل لا يستطيع تمثيله. وهذا نتيجة لطبيعة العقل الخاصة والأهداف التي تكون من أجلها. وهو لا يعني أن التركيب المذكور يفوق الوصف، بل يعني ببساطة أنه لا يمكن بيانه بشكل محدد.

إن برجسون يشرح ذلك كله كنقطة رئيسية في فلسفته جميعها، ويعتمد في ذلك على رأي واضح عن هذه المركبات الحيوية التي يدعوها بـ «المركزة» بينما يدعو النوع الآخر بـ «الشاملة»، ويعترف أن العقل لا يمكنه أن يبحث إلا في التركيب الشامل، أما إذا أراد معالجة المركبات المركزة فعليه أن يستعمل الحدس.

لقد كـان رسكن على علم تام بكل هذا- كـما ذكرت سـابقاً - لكنه لم يكن يمتلك الإحساس الميتافيزيقي الذي يمكنه من توضيح ما يعنيه بشكل محدد، وكانت النتيجة أن تخبط في سلسلة من الاستعارات. إن العقل القوي الخيال يقبض في آن واحد على ناصية جميع الأفكار الهامة في قصيدته أو لوحته ثم يوحدها، وبينما تشغله فكرة واحدة، نراه في الوقت ذاته مشغولاً بالأفكار الأخرى جميعها يحورها تبعاً لعلاقتها مع الفكرة المذكورة، ولا ينسى مطلقاً علاقات هذه الأفكار بعضها مع بعض. وعمليته هذه أشبه بحركة جسم الأفعى إذ تسري في جميع أجزائها في وقت واحد، كـما تنفذ مشيئتها في اللحظة نفسها على شكل لفات تأخذ اتجاهات متعاكسة.

إن في طبيعة الحركة الرومانتيكية ما يحتم انتهاءها، وهذا أمر يؤسف له، إلا أنه لا بد منه، فالعجب يجب أن يكف عن كونه عجباً.

إنني في قولي هذا أصون نفسي من جميع عواقب هذا التشبيه، غير أنني على أي حال أعبر عن حتمية هذه العملية. وأدب الدهشة والعجب يجب أن ينتهي حتماً، كما تفقد أرض غريبة غرابتها عندما يعيش فيها الإنسان. ولنذكر نشوة الاليزابيثيين الضائعة: «آه يا أمريكتي - يا أرضي المكتشفة حديثاً»، ولنذكر ما كان يعنيه ذلك بالنسبة إليهم وما يعنيه بالنسبة إلينا، فالعجب لا يتعدى أن يكون موقفاً لإنسان يجتاز مرحلة إلى أخرى، ولا يمكن أن يكون شيئاً ثابتاً على الدوام.

ت. س. اليوت (١)

هملت ومشاكله

قليلون من النقاد هم الذين اعترفوا بأن المشكلة الأساسية هي رواية هملت في حد ذاتها، وأن شخصية هملت لاتعدو أن تكون ثانوية، إذ كان لشخصية هملت إغراء خاص لدى أشد أنواع النقاد خطراً: وهو الناقد ذو العقل المبدع بطبيعته، إلا أنه نتيجة ضعف في قوته الخلاقة يمارس مقدرته في النقد. إن هذه العقول تجد في هملت كياناً بديلاً تحقق فيه ذاتها فنياً. لقد كان جوته يتمتع بعقل كهذا، وقد صنع من هملت «ورثر» آخر، كما أحال كولردج هملت إلى كولردج آخر. وربما لم يتذكر هذان الشخصان وهما يكتبان عن هملت أن واجبهما الأول هو دراسة عمل فني. أما نوع النقد الذي أنتجه كل من جوته وكولردج فيما كتباه عن هملت فقد كان أشد الأنواع الممكنة تضليلاً، إذ إن كلاً منهما كان يتمتع باستبصار ناقد لامجال للشك فيه، وكان يغلف أخطاءه النقدية بغلاف العقل، وذلك باستبداله بهملت شكسبير «هملت» من إنتاج موهبته الذاتية. ويجب أن نحمد الله لأن والتر بيتر لم يركز انتباهه على هذه الرواية.

---

(١) ظهر مقال «هملت ومشاكله» أول مرة في الأثينيوم ١٦ أيلول عام ١٩١٩. ثم أعيد طبعه ضمن مجموعة المقالات المختارة (١٩١٧ - ١٩٣٢) بقلم ت-س-اليوت. ولد السيد اليوت عام (١٨٨٨) وهو مؤلف: الغابة المقدسة (١٩٢٠)، لانسلوت أندروز (١٩٢٨)، جون درايدن: الشاعر والكاتب المسرحي والناقد (١٩٣٢)، مهمة الشعر ومهمة النقد (١٩٣٣)، السعي وراء آلهة غريبة (١٩٣٣)، مقالات اليزابيثية (١٩٣٤)، ومقالات قديمة وحديثة (١٩٣٦).

لقد أصدر كاتبان معاصران، هما السيد ج- م روبرتسون والبروفسور ستول من جامعة مينيسوتا، كتباً صغيرة تعبر عن الاتجاه الآخر، وهذه الكتب تستحق المديح. أما السيد ستول فيؤدي لنا خدمة بلفته نظرنا إلى جهود نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر ملاحظاً أن معرفتهم بعلم النفس كانت أقل من معرفة نقاد هملت المحدثين، إلا أنهم كانوا أقرب روحياً إلى فن شكسبير. وبما أنهم أصروا على أهمية التأثير الكلي أكثر من إصرارهم على أهمية الشخصية الأساسية، فقد كانوا أقرب، بطريقتهم القديمة الطراز، إلى سر الفن الدرامي بشكل عام.

ما هو العمل الفني؟ إن العمل الفني لايمكن تفسيره إذ ليس هنالك ما يدعو إلى ذلك. كل ما نستطيع عمله هو أن ننقده تبعاً لمقاييس، وذلك بمقارنته مع الأعمال الفنية الأخرى. أما من حيث «التفسير» فالواجب الأول هو تقديم الحقائق التاريخية المتعلقة بالموضوع، والتي لايفترض أن يعرفها القارئ.

هذا ويشير السيد روبرتسون بأدب إلى إخفاق النقاد في «تفسيرهم» لهملت، إذ يتجاهلون أموراً يجدر بها أن تكون شديدة الوضوح: إن مسرحية هملت سلسلة طبقات متعددة وهي تمثل مجهودات سلسلة من الأشخاص يعدل كل منهم أعمال سابقيه حسب ما يستطيع.

وإذا ما ارتأينا أن مسرحية هملت مركبة من مواد أكثر فجاجة، بدلاً من أن نتصور أنها في مجموعها نتاج تخطيط شكسبير، وأن هذه المواد قد بقيت في المسرحية حتى في شكلها النهائي، فإن المسرحية ستبدو لنا آنذاك مختلفة غاية الاختلاف عما كانت تبدو عليه.

إننا نعرف أن ثمة مسرحية عن هملت من تأليف توماس كيد، ذي العبقرية الدراميّة (إن لم تكن شعرية) الغريبة. ومسرحية كيد هذه أقدم من مسرحية شكسبير، كما أن جميع الاحتمالات تقول إنّه مؤلف روايتين على درجة كبيرة من

التباين هما «التراجيديا الإسبانية» ثم «آردن فيفرشام». وبإمكاننا أن نخمن ما كانت عليه هذه المسرحية من خلال أمور ثلاثة: من التراجيديا الإسبانية ذاتها ومن حكاية بلفورست، أي «الغابة الجميلة»، التي لابد أن تكون مسرحية هملت لكيد مبنية عليها، ثم من نسخة مثلت في ألمانيا في حياة شكسبير، وهي تحوي أدلة قوية تشير إلى أنها قد اعتمدت الرواية الأقدم لا الأحدث. ويتضح لنا من هذه المصادر الثلاثة أن الباعث في المسرحية كان مجرد باعث انتقامي. وأن العمل أو التأخير قد تسببا، كما في التراجيديا الإسبانية، عن صعوبة اغتيال ملك محاط بحرسه، وأن هملت قد اصطنع «الجنون» كي يتفادى الشك ونجح في ذلك. إلا أننا نجد في المسرحية النهائية لشكسبير، باعثاً أكثر أهمية من الانتقام، إلى درجة يثلم معها حدته فيها بشكل واضح، أما تأخر الثأر فلا تعلله الضرورة أو الاقتضاء، كما أن تأثير الجنون على الملك كان في إثارة شكوكه لا في إخمادها. إلا أن هذا التغيير في مسرحية هملت ليس كاملاً إلى درجة مقنعة، كما أن هناك تعابير لفظية قريبة جداً مما ورد في «التراجيديا الإسبانية»، مما لايدع مجالاً للشك بأن شكسبير كان في بعض المواضع يكتفي بمراجعة نسخة كيد.

وأخيراً، ثمة مشاهد لايمكن تفسيرها كمشهد بولونيوس- ليارتيز، وبولونيوس- رينالدو، إذ ليس هنالك أي مبرر لوجودها. أما هذه المشاهد فلم تكتب بأسلوب كيد الشعري، كما أن هنالك شكاً في انتمائها إلى أسلوب شكسبير. ويعتقد السيد روبرتسون أنها مشاهد وجدت في مسرحية كيد الأصلية، ثم أعادت كتابتها يد ثالثة قد تكون يد تشابمان قبل أن يلمسها شكسبير. وينهي السيد روبرتسون قوله بطريقة شديدة الإقناع فيقول إن المسرحية الأصلية لكيد، كغيرها من المسرحيات الانتقامية المعنية، هي في جزئين، وكل جزء في خمسة فصول. ونحن نعتقد أن نتيجة أبحاث السيد روبرتسون نتيجة مسلم بها: وهي أن

هملت شكسبير - في حدود ما ألفه منها - مسرحية تبحث في تأثير خطيئة والدة على ابنها، وأن شكسبير لم يستطع أن يفرض هذا الباعث بنجاح على مادة المسرحية القديمة «الصعبة المراس».

ليس هنالك من شك في جموح هذه المادة، وهي أبعد بكثير عن أن تكون تحفة شكسبير الرائعة، بل هي على العكس من ذلك إخفاق فني من دون ريب. إن المسرحية، من نواح عديدة، محيرة مزعجة على خلاف ما نجد في كل مسرحيات شكسبير الأخرى، كما أنها أطول مسرحياته، وربما كانت أكثرها استنفاداً لمجهوداته، إلا أنه بالرغم من ذلك قد ترك فيها مشاهد زائدة متناقضة يمكن لمراجعة سريعة أن تلاحظها. كما أن نظم الشعر فيها متباين، فأبيات كالآتي:

«انظر! الدجى ملفع بعباءة خمرية

يسير على ندى تلك الهضبة الشرقية العالية»

هي كأبيات شكسبير في «روميو وجولييت»

أما الأبيات التالية الواردة في المشهد الثاني من الفصل الخامس:

«سيدي نوع من الصراع كان في قلبي

لم يسمح لي بالنوم.

ونهضت من غرفتي

متلفعاً بعباءتي البحرية، وفي الظلام

تلمست طريقي كي أجدهم! وتحققت رغبتي

فنشلت جيوبهم!!»

فإنها أبيات منبثقة عن شكسبير الناضج أتم نضج. إننا نجد الصنعة الفنية، وكذلك الأفكار، في وضع مزعزع، ولذا يحق لنا أن نعزو هذه المسرحية، بالإضافة

إلى المسرحيات الأخرى الممتعة ذات المادة الممتنعة الجامحة والنظم الشعري المدهش كمسرحية «واحدة بواحدة»، إلى فترة الأزمات في حياته التي تلتها فيما بعد تراجيدياته الناجحة التي بلغت ذروتها في «كوريولانس». وربما تكون «كوريولانس» أقل أهمية من «هملت»، إلا أنها، بالاشترك مع «أنطونيو وكليوباتره»، قد أحرزت بكل تأكيد أعظم نجاح فني لشكسبير: ومن يظن من الناس أن مسرحية هملت عمل فني... نظراً لاستمتاعه بقراءتها أكثر بكثير ممن يستمتع بها لأنها عمل فني. إنها «موناليزا» الأدب.

أما أسباب إخفاق هملت فلاتتضح للإنسان مباشرة. والسيد روبرتسون لاريب محق في استنتاجه بأن العاطفة الأساسية للمسرحية هي شعور الابن تجاه أمه المذنبة: «إن لهجة هملت هي لهجة شخص قد قاسى العذاب الشديد بسبب انحطاط والدته.. وتكاد تكون خطيئة الأم في الدراما باعثاً يستحيل احتماله، إلا أنه يجب المحافظة على هذا الباعث وتأكيده كي يقدم لنا حلاً نفسانياً أو يلمح بحل كهذا.»

غير أن هذه ليست هي القصة بكاملها، كما أنها ليست مجرد «خطيئة أم» لم يستطع شكسبير معالجتها كما عالج شك عطيل وافتنان أنطونيو، وكبرياء كوريولانس. ولقد كان يمكن أن يتسع هذا الموضوع حتى يغدو تراجيديا مفهومة، كاملة، واضحة وضوح الشمس كبقية التراجيديات المذكورة.

إن مسرحية هملت، كالقصائد، مليئة بمواد لم يستطع الكاتب أن يجذبها إلى الضوء، أو يتأملها أو يصنع منها فناً. وعندما نبحث عن شعور الابن تجاه والدته المذنبة نجد أن حصره في موضع معين أمر صعب، كما أن حصر المشاعر الهامة في القصيدة صعب كذلك. ولايمكن الإشارة إلى هذا الشعور في حديث هملت، لأننا إذا فحصنا المناجاتين الشهيرتين تأكدنا من أن شكسبير هو الناظم. أما من حيث المضمون فيمكن أن يعزى إلى شخص آخر، ربما إلى مؤلف «انتقام بوسي دامبوا»، المشهد الأول، الفصل الخامس. ونحن لانستدل على هملت شكسبير من خلال

العمل أو أي من العبارات المختارة التي يمكن الاستشهاد بها، بقدر ما نستدل عليه من أسلوب شكسبير الذي لايمكن إخفاؤه، والذي لايظهر مطلقاً في المسرحية القديمة.

إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني هي إيجاد «المكافئ الموضوعي»، وأعني بذلك مجموعة من المواضيع، ثم موقفاً معيناً، ثم سلسلة من الحوادث تكون جميعها بمثابة صيغة تصاغ فيها هذه العاطفة المعينة بحيث نستحضر العاطفة على التو بمجرد الوقائع الخارجية التي يجب أن تنتهي في تجربة حسية. وإذا فحصت أي تراجيديا ناجحة لشكسبير فإنك سترى ما يعادل هذا تماماً، وستجد أن حالة السيدة مكبث العقلية وهي تمشي أثناء نومها قد نقلت إليك عن طريق تجميع ماهر لانطباعات حسية خيالية، كما أن كلمات مكبث عن سماعه بخبر وفاة زوجه تلوح لنا، إذا تتبعنا حوادث المسرحية، وكأنها كلمات انطلقت أوتوماتيكياً من الحدث الأخير في السلسلة، وبذا نجد الحتمية في التوافق التام بين الحدث الخارجي والعاطفة. وهذا بالذات ما نفتقر إليه في مسرحية هملت. إن ثمة عاطفة تسيطر على هملت (الإنسان)، ولايمكن التعبير عنها لأنها تتجاوز الحقائق التي تظهر لنا. وفي هذه النقطة بالذات يصح افتراض انطباق شخصية هملت على شخصية المؤلف: ذلك أن حيرة هملت المتسببة عن عدم وجود مكافئ موضوعي لمشاعره هي امتداد لحيرة خالقه إزاء مشكلته الفنية. والصعوبة التي تواجه هملت هي نفوره الذي تسببت به أمه، إلا أن أمه ليست المعادل المتوافق مع هذا الاشمئزاز، لذا فإن نفوره يكتنفها ثم يتجاوزها. وهملت لذلك يستطيع فهم هذا الشعور ولايستطيع أن يجعله محسوساً. لذا فإنه يبقى ليسمم حياته ويعترض طريق عمله. وليس ثمة أي عمل ممكن يرضى هذا الشعور. كما لم تستطع أي محاولة لشكسبير مع حبكة المسرحية أن تساعد في التعبير عن شخصية هملت. ويجدر بنا أن نلاحظ أنّ طبيعة الأمور المعلومة في المشكلة تمنع وجود أي تعادل موضوعي، إذ لو صوّر جرم

جرترود بطريقة أشد لتكونت في نفس هملت قاعدة لعاطفة مختلفة تمام الاختلاف. أما والحال كما هو، فإن سلبية جرترود وتفاهة شخصيتها هما السبب الذي يثير في هملت عاطفة لاتستطيع جرترود أن تجسدها.

أما «جنون» هملت فكان في متناول يد شكسبير، وهو في المسرحية القديمة مجرد خدعة. ويمكننا أن نفترض أن جنونه قد فهم على أنه خدعة حتى النهاية بالنسبة للجمهور، أما بالنسبة لشكسبير فهو أقل من جنون وأكثر من تصنع. ورعونة هملت، وتكراره للعبارات، واستعماله التورية ليست جزءاً من خطة مدبرة، مصطنعة، بل هي نوع من التنفيس العاطفي. إنها، بالنسبة لشخصية هملت، مجون عاطفة لاتستطيع أن تجد لها منفذاً في عمل. وهي، بالنسبة للكاتب المسرحي، مجون عاطفة لايستطيع التعبير عنها فنياً. إن الشعور القوي، المُنْتَشي أو المفزع، سواء تعلق بموضوع مجسد أم تجاوزه، هو أمر يعرفه كل شخص حساس. وهو، دون ريب، موضوع دراسة الباثولوجيين. ويتكرر حدوث مثل هذه المشاعر في فترة المراهقة: أما الإنسان العادي فيدخل مثل هذه المشاعر في سبات أو أنه يقلمها حتى تلائم دنيا الأعمال، إلا أن الفنان يحتفظ بها حية وذلك من خلال قدرته على تكثيف الحوادث تبعاً لعواطفه. إن هملت لافورج شخص مراهق، أما هملت شكسبير فليس كذلك، إذ إنه لايفسر بهذا التفسير ولايمتلك المبرر. لذا يجب أن نعترف ببساطة أن شكسبير قد عالج مشكلة برهنت على كونها فوق طاقته. أما لماذا حاول ذلك على الإطلاق فهو لغز ليس له حل. ونحن نحب أن نعرف ما إذا كان قد قرأ من مونتين الفصل الثاني، القسم الثاني عشر من اعتذار «ريمون سيبوند»، وإذا كان قد قرأه فمتى؟ وهل حدثت القراءة عقب تجربة شخصية معينة أم أثناءها؟ وأخيراً يجب أن نعرف شيئاً غير معروف نظرياً، لأننا نفترض أنه تجربة قد تجاوزت الوقائع كما تبين لنا، ويجب أن نفهم أشياء لم يفهمها شكسبير نفسه.

ت. س. اليوت
حوار حول الشعر الدرامي

ي- كنت تقول يا «ب» إن النقاد والدراميين القدماء- أمثال أرسطو وكورني ودرايدن- قد أحسنوا صنعاً ببحثهم قوانين الدراما وأن المشكلة مختلفة كلياً ومعقدة جداً بالنسبة إلينا، مما يناسب فكرة لي سأعرضها بعد دقيقة واحدة. إلا أنني أحب أن أعرف أولاً وجوه الخلاف التي تجدها أنت.

ب: لا حاجة لأن أتعمق في الموضوع كي أقنعك بوجهة نظري. خذ أرسطو أولاً؛ لقد توفر له نوع واحد من الدراما كي يبحث فيه، وكان باستطاعته أن يعمل كلياً ضمن حدود أصناف هذه الدراما، إذ لم يكن مجبراً على أن يبحث أو ينتقد التحزبات الدينية أو الأخلاقية أو الفنية لقومه، ولم يكن مضطراً لأن يحب أشياء كثيرة نحن مجبرون على حبها، ذلك لأنه لم يعرف أشياء كثيرة كالتي نعرفها. وكلما قل ما تعرفه وتحبه، كان من الأسهل أن تكوّن قوانين جمالية. وكذلك لم يكن عليه أن يبحث عن المفاهيم العالمية أو الضرورية لزمنه. وقد أتيحت له فرصة أفضل كي يستدل على بعض هذه الأشياء الجامعة ويعرف ما هو صحيح في عهده. أما درايدن فإني استشهد به لأن هناك ثغرة واضحة جداً بين الدراما في العصر الجاكوبي التيودوري وبينها في عصر رجوع الملكية. ونحن نعرف عن إقفال المسارح إلخ ... ونميل إلى تعظيم الفوارق والصعوبات. إلا أن الفوارق بين درايدن وبين

جونسون مثلاً ليست شيئاً يذكر إذا قيست بالفوارق بيننا نحن الجالسين هنا لنبحث في الدراما الشعرية، وبين السادة شو وجولزورثي وآرثر بينرو وجونز وآرلين وكوارد وكلهم تقريباً معاصرون لنا. ذلك أن عالم درايدن من ناحية، وعالم شكسبير وجونسون من ناحية ثانية، كانا من نوع واحد ولهما مستلزمات دينية أخلاقية فنية متشابهة، ولكن ما الذي نشترك فيه نحن مع كتاب المسرح الشهيرين الذين ذكرتهم الآن؟ ولنعد إلى أرسطو لحظة واحدة، ولنلحظ كيف أننا نعرف (لسوء الحظ) عن الدراما اليونانية أكثر مما عرف هو بكثير. لم يكن أرسطو ملزماً بالتفكير في علاقة الدراما بالدين، أو بالاهتمام بالأخلاق التقليدية للهيلينيين، أو الخوض في علاقة الفن بالسياسة. ولم يكن مجبراً على الاصطدام بعلم الجمال الألماني والإيطالي، أو قراءة مؤلفات الآنسة هاريسون أو السيد كورنفورد الشديدة الأهمية، أو ما يترجمه البروفسور مري، أو أن يحسب حساب المسرح كمشروع ناجح.

وكذلك، لم يعبأ كل من دريدان، وكورني الذي تعلم من دريدان الكثير، بزيادة معرفته بالحضارة اليونانية. لقد قرؤوا الكتب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، ولم يشعروا بجميع الفروق القائمة بين المدنية اليونانية والرومانية وبين مدنيتهم. أما نحن فإننا نعرف أكثر من اللازم، والقليل جداً هو الذي نقتنع به، وأدبنا بديل عن الدين، كما أن ديننا بديل عن الأدب. ومن الأفضل أن نقرر ما يسلينا بدلاً من أن نتساءل عن مركز الدراما في المجتمع، إذ ما هو هدف المسرح إن لم يكن تسليتنا؟

ي- جميل أن نخفض قيمة الدراما إلى مجرد تسلية، إذ يبدو أن هذا ما قد حصل تماماً. إلا أنني أعتقد أن للدراما عملاً آخر تؤديه غير التسرية عنا، فما الذي تفعله في الوقت الحاضر بالإضافة إلى التسلية؟

ب- سبق أن ذكرت قائمة بكتاب الدراما وأعتقد أن مقاصدهم كانت متباينة. أما بينرو مثلاً فكان مهتماً بتعيين مشاكل عصره، أو كما يقال في الرطانة البربرية

لأيامنا «طرح» هذه المشاكل، وقد عني بذلك أكثر مما عني بالإجابة عنها. أما شو فقد كان على العكس من ذلك مهتماً بالإجابة عن هذه المشاكل أكثر بكثير من مجرد عرضها. وكل من هذين الكاتبين المثقفين كان له باعث أخلاقي قوي. إلا أن هذا الباعث الأخلاقي لايظهر عند السادة آرلين أو كوارد، فالدراما التي ألفاها كانت تسلية محضة. غير أن هذين الاتجاهين المتطرفين يسيران متواكبين. والمشكلة بمجموعها هي من الذي تسليه الدراما؟ وما نوع هذه التسلية؟

ي- إنني شخصياً لاأقر بأن أحد هؤلاء الأشخاص يقصد إلى التسلية، وليس هناك شيء ندعوه بالتسلية المطلقة. وكل ما هنالك أن هؤلاء الكتاب منشغلون بتملق ميول عامة الشعب أو ميولهم الشخصية. وأنا لاأفترض دقيقة واحدة أن شو أو بينرو أو السيد كوارد قد بذلوا ساعة واحدة في دراسة علم الأخلاق. إلا أن ذكاءهم يظهر في اكتشافهم السلوك الذي يحب جمهورهم أن يسلكه، ثم تشجيع هذا الجمهور على هذا السلوك بعرضهم شخصيات تتصرف على هذه الشاكلة.

د. - ولماذا نتوقع من كاتب الدراما أن يقضي ولو خمس دقائق في دراسة الأخلاق؟

ب. - كلامك صائب، إلا أنه من المفروض أن يتخذ الكاتب اتجاهاً أخلاقياً مشتركاً مع الجمهور. وقد كان اسخيلوس وسوفوكليس والاليزابيثيون وكتاب الدراما في عصر رجوع الملكية يصنعون ذلك. إلا أن هذا الاتجاه الخلقي يجب أن يكون قائماً من قبل، وليس من عمل كاتب الدراما أن يفرضه على الجمهور.

ي- ما هو الاتجاه الأخلاقي في كتاب درايدن «السيد لمبرهام»؟

ب- التنزه عن الخطأ، إذ لايمكننا أن نطعن في عفة الدراما في عصر رجوع الملكية. إنها تنتحل أخلاق المسيحية المتعصبة، وتسخر في (الكوميديا) من طبيعة

الإنسان لأنه لايحيا على مستوى هذه الأخلاق، أما احتفاظها باحترام الأمور السماوية فيتجلى في تصويرها إخفاق الإنسان، وموقف الكافر من الدين، إذ لايفزع من السباب والكفر إلا من كان غير متدين. والتجديف لون من الإيمان. تصور أن السيد شو يكفر. إنه عاجز عن ذلك. كما أن الدراما في عصر رجوع الملكية مشبعة بالفضيلة، وهي تعتمد في وجودها عليها. أما مؤلف «الملكة كانت في غرفة الاستقبال» فلا يعتمد على الفضيلة.

ي- إنك تتكلم وكأن الدراما مجرد أخلاق ثابتة. أما أنا فسأنقل البحث لحظة واحدة إلى مسألة الشكل. إني أتكلم كشخص غير راض عن كل من الدراما الاليزابيثية والدراما التي كتبها بينرو أو باري قبل سنين قليلة. كنا نحن جميعاً نجد متعة كبيرة في الباليه الروسية. كان يبدو فيها كل شيء تريده في الدراما ما عدا الشعر. ولم تلقن الباليه دروساً ولكن كان لها شكل. وقد بدا أنها أحيت العنصر الأكثر اعتناء بالشكل الذي نشتهيه في الدراما. إنني أوافق على أنني لم أنل المتعة نفسها من الباليه الأحدث عهداً، ولكنني ألوم السيد دياجهليف على ذلك، لامبدأ الباليه. ولو كان للدراما مستقبل، وخاصة الدراما الشعرية، ألا يكون اتجاهها ذلك الذي حددته الباليه؟ أليست المسألة مسألة شكل أكثر مما هي مسألة الدرجة التي تعتمدان فيها على الشكل؟

ا- إنني أؤيدك في هذه النقطة. فالناس يميلون إلى الظن بأن الشعر يقيد الدراما، وأنه يحدد مداها العاطفي وحقيقتها الواقعة. وهم يقولون إن الناس كانوا راضين عن الشعر في الدراما في وقت مضى، لأنهم كانوا يقنعون بمدى عاطفي مقيد مصطنع، والنثر فقط هو الذي يستطيع أن يعطي الشعور الحديث حقه وأن يطابق الواقع. ولكن أليس كل تمثيل درامي شيئاً مصطنعاً؟ ألا نخدع أنفسنا عندما نهدف إلى واقعية أكثر؟ ألا نقنع أنفسنا بالمظاهر بدلاً من الإصرار على الأساسي؟

وهل تغير الشعور الإنساني كثيراً منذ اسخيلوس حتى عصرنا هذا؟ إنني أؤكد العكس، وأقول إن الدراما النثرية هي مجرد محصول ثانوي طفيف للدراما الشعرية. والروح البشرية في حالات التوتر العاطفي، تسعى للتعبير عن نفسها عن طريق الشعر. إن مهمة طبيب الأمراض العصبية، لامهمتي، أن يكتشف السبب في ذلك، وفي علاقة الشعور بالإيقاع وكيفية حدوث هذه العلاقة. إن الدراما النثرية، على أي حال، تميل إلى تأكيد الأمور السطحية السريعة الزوال. إما إذا أردنا أن نصل إلى ما هو عالمي ودائم فإننا نميل حينذاك إلى التعبير عن أنفسنا عن طريق الشعر.

د- لنعد إلى نقطة البحث ولنسأل هل يمكن ربط هذه الأمور بالباليه؟ وكيف تهتم الباليه بالأمور الخالدة والعالمية؟

ب- إن الباليه قيّمة لأنها اهتمت لاشعورياً بالشكل الخالد، ثم إنها غير مجدية لأنها عنيت بمحتوى سريع الزوال. وإذا استثنينا سترافنسكي، وهو موسيقي حقيقي، وكوكتو، وهو كاتب مسرحي أصيل، فما مصدر القوة في الباليه؟ إن قوتها تكمن في قوة العرف والممارسة. وإذا كنا منصفين فهي من أصل طلياني لاروسي، يعود إلى قرون عديدة. ويكفينا أن نقول إن كل راقص قدير قد تحمل تدريباً أشبه بالتدريب الأخلاقي، فهل يتحمل أي ممثل ناجح في عصرنا هذا ما يشبه ذلك؟

ي- يبدو أن هذا القول يقدم لنا الثغرة التي كنت أنتظرها. كلكم موافقون على الباليه لأنها نظام من التدريب الجسماني، والحركات التقليدية الرمزية المحكمة الإتقان. إنها طقس من الطقوس شديد القابلية للتلاؤم، ويبدو أننا نمتدحه أكثر مما نمتدح التنويع فيه. حسناً. لقد تكلم «ب» عن معرفتنا بما سبق الدراما اليونانية في بلاد اليونان، وذكر ضمناً أننا نعرف عنها أكثر مما عرفه درايدن أو أرسطو أو كتاب الدراما اليونان أنفسهم. وأقول إننا نجد الدراما الكاملة المثالية في الاحتفال

بالقدس. وأقول أيضاً، مستنداً إلى العلماء الذين يذكرهم ب (وآخرين غيرهم)، إن الدراما تنشأ عن الطقوس الدينية، ولاتستطيع أن تبتعد عنها. وأتفق مع «ب» بالقول بأن مشكلة الدراما كانت أبسط بالنسبة لأرسطو ودرايدن وكورني منها بالنسبة إلينا. كان عليهم أن يأخذوا الأمور كما يجدونها، ولكننا عندما نرى الدرجة التي تنوعت في حدودها الدراما في وقتنا الحاضر، نرى أن الرجوع إلى الطقوس الدينية ليس هو الحل الوحيد.

الاكتفاء الدرامي الوحيد الذي أجده الآن هو في قداس كبير متقن الأداء. ألا يتوفر لك فيه كل شيء ضروري؟ وإذا اعتبرت طقوس الكنيسة خلال الدورة السنوية فإنك لاريب حاصل على تمثيل لدراما كاملة. إن القداس دراما صغيرة مشتملة على جميع الوحدات. لكنك تحصل في السنة الكنيسية على تمثيل كامل لدراما الخلق بأكملها.

ب- ليست المسألة مسألة كون القداس درامياً أم لا، بل هي علاقة الدراما بالقداس. إننا يجب أن نأخذ الأمور كما نجدها، فهل نقول إن القداس يشبع حنيننا للدراما؟ أعتقد أن مجرد فحص سريع كاف للإجابة عن ذلك بالنفي. كنت أعرف رجلاً يعتنق الآراء نفسها التي يبدو أنك تحملها يا «ب»، كان يذهب إلى القداس الكبير كل يوم أحد ويعنى بشكل خاص في إيجاد كنيسة يؤدّي فيها القداس بشكل متقن. وبما أنني كنت أرافقه في بعض الأحيان، فإنني أستطيع أن أشهد بأن القداس كان يبلغ به حداً من الاكتفاء هائلاً، بل متطرفاً، يكاد يشبه العربدة. إلا أنني، عندما بدأت أبحث في سلوكه، أدركت أنه مصاب باضطراب نوعي، فلم يكن انتباهه منصباً على معنى القداس، إذ إنه لم يكن مؤمناً، وهو من أتباع برجسون، بل على فن القداس. كان القداس يشبع رغباته الدرامية، لأنه لم يكن مهتماً بالقداس بحد ذاته بل بالدراما المنبثقة عنه. أما ما أود تأكيده فهو أنه لادخل لك بحضور القداس إلا إذا كنت مؤمناً. وحتى إذا كنت مؤمناً فستكون لك رغبات

درامية تبحث عن إشباع لها بطرق أخرى. إذ إن الإنسان يعيش على مستويات مختلفة. أعتقد أننا بحاجة إلى إيمان ديني (وليس من الضروري أن تعتقد بذلك حتى تتابع جدلي) وكذلك نحن بحاجة إلى تسلية (ولن يكون نوع التسلية غير متعلق بإيماننا الديني). ولايمكن للأدب أن يحل محل الدين، لا لأننا بحاجة إلى دين بل لأننا أيضاً بحاجة إلى أدب. والدين لايصلح أن يكون بديلاً للدراما، كما أن الدراما لاتصلح أن تكون بديلاً للدين. وإذا كان بوسعنا العيش بدون دين، فلنتمتع بالمسرح دون أن نتظاهر بأنه دين. وإذا كان بإمكاننا أن نحيا دون دراما، فلنكف عن التظاهر بأن الدين هو الدراما. إن الاختلاف يكمن في نوع الانتباه. ولو كنا أصحاب دين لما شعرنا بالقداس كفن، إلا بمقدار ما يتعارض سوء أدائه مع عبادتنا. وليس الإنسان الورع في حضوره القداس مشابهاً في حالته العقلية للإنسان الذاهب لمشاهدة دراما، إنه يشترك بالأداء شخصياً، وهذه النقطة هي التي توجد الفارق. إننا أثناء المشاركة نشعر شعوراً سامياً بحقائق معينة ولانشعر بغيرها، إلا أننا بشر، نتوق إلى تمثيليات تشعرنا شعوراً واعياً ناقداً بتلك الحقائق الأخرى، ونحن لانستطيع الاكتفاء بالشعور بالحقائق السماوية، بل يجب أن نشعر أيضاً بالحقائق البشرية، مما يجعلنا نتوق إلى طقوس أقل علاقة بالسماء نكون بموجبها متفرجين أكثر منا مشاركين. ولذا فإننا نحتاج، بالإضافة إلى القداس، إلى دراما إنسانية متعلقة بالدراما الإلهية ولكنها مختلفة عنها.

ي- لقد اعترفت بكل ما توقعته وبأكثر من ذلك. وتلك هي العلاقة الأساسية بين الدراما والطقوس الدينية.

د- لدي اقتراح أود عرضه أمامكم. إنه كما يلي؛ هل نفهم من ذلك أن شكل الدراما يجب أن يختلف من عصر إلى آخر تبعاً للدعاوى الدينية لذلك العصر؟ أي أن الدراما تمثل الرابطة بين الحاجة والاكتفاء البشري وبين الحاجة والاكتفاء الديني

الذي يقدمه العصر. وعندما يكون للعصر شعائر واعتقاد ديني معين فإن الدراما يجب أن تميل نحو الواقعية وبإمكانها أن تفعل ذلك. وأقول نحو الواقعية ولاأقول تصل إليها. وكلما كانت المبادئ الدينية والأخلاقية أكثر تحديداً، كان من الأسهل على الدراما أن تتحرك نحو ما يطلق عليه الآن اسم التصوير الفوتوغرافي. وكلما كانت المعتقدات الدينية والأخلاقية أكثر ميوعة وفوضوية اتجهت الدراما وجهة الطقوس الدينية. لذا فثمة علاقة ثابتة بين الدراما وبين دين العصر الذي تبرز فيه. لقد اتجهت الحركة زمن درايدن وكورني وأرسطو إلى الحرية. وربما يتوجب على حركتنا أن تتجه نحو ما أطلقنا عليه، عندما عرضنا للباليه، اسم الشكل.

ي- بالرغم من أن هذه النظرية ممتعة إلا أنها تفتقر إلى سند تاريخي، وتنتهي إلى ما توصلت إليه شخصياً. أما إذا أردت الشكل فيجب أن تنحدر إلى أغوار أعمق من التكنيك الدرامي.

س- بودي أن أقاطعكم الآن خشية أن أنسى ما أود ذكره؛ أنتم تتحدثون عن الشكل والمحتوى والحرية والتقييد، وكأن كل شيء يتغير تغيراً لاحدود له. كما إنني أختلف عنكم بكوني قد درست دراما «الفوبورج» الشعبية، وما ألاحظه في هذه الدراما هو ثبات الأخلاق. ودراما الضواحي في وقتنا الحاضر تتمتع جوهرياً بالأخلاق ذاتها التي تمتعت بها أيام «آردن فيفر شام» و«تراجيديا يوركشير». إنني أتفق مع «ب» بالنسبة لكوميديا عصر رجوع الملكية، فهي تقدمة ثمينة للأخلاق المسيحية. ولنأخذ روح النكتة عن الكوميدي الإنكليزي العظيم إرني لوتنجا، إنها فاجرة «إذا أردت»، إلا أن هذا الفجور تقدمة للأخلاق البريطانية التقليدية واعتراف. وأنا شخصياً عضو في حزب العمال، إلا أنني أؤمن بالملكية وبامبراطورية اسلنجتون، ولاأومن بالأغنياء والأثرياء الذين يخدمهم كتّاب الدراما المشهورين عند الجمهور. أما ما كنت أقوله فهو أن دراما الضواحي هي سليمة

أخلاقياً، والشعر هو نتاج هذه السلامة. أما الطبيعة الإنسانية فلا تتغير. ولننتقل إلى نقطة أخرى إذا سمحتم.

ب- إنني أتفق مع وليام آرتشر بالنسبة للدراما الاليزابيثية.

ا، ي، س، د- ماذا تقول!

ب- كان وليام آرتشر رجلاً شريفاً جداً، وكانت له خطيئة واحدة كناقد درامي هي أنه لم يعرف شيئاً عن الشعر. وبالإضافة إلى ذلك، فقد أخطأ خطأً شنيعاً بافتراض أن القيمة الدرامية لعمل درامي يمكن تقديرها دون الرجوع إلى قيمته الشعرية. إن هنريك إبسن كان دون ريب ذا مقدرة درامية أكبر من مقدرة سيريل تورنور. وبما أن آرتشر لم يدرك أن الاختلاف بين القدرة الدرامية والشعرية أقل من الاختلاف بين الخوار والجبن فإنه ارتكب خطأً بافتراضه أن إبسن كان في ميدان المسرح أعظم من تورنور. لقد كان أعظم إذا أردت، إلا أنه لن يعمر المدة التي عمرها تورنور، لأن أعظم دراما هي الدراما الشعرية، ويمكن التعويض عن النقائص الدرامية بالجودة الشعرية. ولنتجاهل تورنور ولنستشهد بشكسبير.

س- هل تعني أن شكسبير يفوق إبسن في ميدان الدراما لأنه يفوقه في ميدان الشعر لا لأنه يفوقه في ميدان الدراما؟

ب- هذا ما أعنيه بالذات. وأي شعر عظيم لايكون درامياً؟ حتى الكتاب الثانويون، كتاب مجموعة الأشعار اليونانية، وكذلك مارسيال ذاته، هم شعراء دراميون. ومن أكثر درامية من هوميروس أو دانتي؟ إنما نحن بشر، وما الذي يهمنا أكثر من العمل الإنساني والمواقف الإنسانية؟ أولا يشغلنا دانتي عندما يهاجم السر الإلهي بمقدرة فائقة، ألا يشغلنا بموقف الإنسان من هذا السر الذي هو موقف درامي؟ لقد كان شكسبير كاتب دراما عظيماً وشاعراً عظيماً، ولكننا إذا عزلنا الشعر

عن الدراما عزلاً تاماً فهل يحق لنا أن نقول إن شكسبير ككاتب درامي كان أعظم من إبسن أو شو؟

لقد كان شو مقارباً لشكسبير لأن شو ليس بشاعر، إلا أنني لست مصيباً كل الإصابة في هذا القول، فشو كان شاعراً إلى اليوم الذي ولد فيه، إذ إن شو الشاعر ولد ميتاً. وكان يمتلك كماً هائلاً من الشعر ولكنه كله ميت. لقد كان شو ناضجاً قبل أوانه بالنسبة للدراما، وأقل من ناقص في النمو بالنسبة للشعر. وأفضل ما يمكن أن نقوله عن شو هو أنه لم يقرأ جميع الكتب المتداولة عن العلوم التي قرأها السادة ويلز وأسقف بارنز.

ي- نعم إن شكسبير يخيب آمالنا والسيد آرتشر على حق. أما خطأ آرتشر الوحيد فهو مهاجمته للكتاب الثانويين للدراما الاليزابيثية، ثم عدم إدراكه أنه كان مجبراً على مهاجمة شكسبير أيضاً. كان مخطئاً -كما قلت- في ظنه بأن الدراما والشعر شيئان مختلفان. ولو رآهما شيئاً واحداً لاضطر إلى الاعتراف بأن سيريل تورنور كان كاتباً درامياً عظيماً، وكذلك كان جونسون، وبأن مارلو كان كاتباً درامياً عظيماً جداً وكذلك وبستر، وبأن شكسبير كان كاتباً درامياً وشاعراً متفوقاً إلى درجة كان من الأفضل معها أن يخلع السيد آرتشر نعليه احتراماً عوضاً عن تهربه من مواجهة الحقيقة، وبدلاً من أن يطلب من شكسبير أن يتحمل تهجمه عليه. ولو اختار السيد وليام آرتشر أن يطلب من شكسبير تحمل ذلك التهجم لتحمله، إلا أنه لم يفعل ذلك.

د- أعتقد أن فكرة كل من «ب» و«ي» عن علاقة الشعر بالدراما فكرة مشوشة، وخصوصاً فكرة «ب»، فكما أن آرتشر قد فصلهما عن بعضهما آلياً، كذلك فإن «ب» قد وحدهما آلياً.

ولنجعل الأمر أكثر وضوحاً بعرضه بطريقة أخرى، وتناول نقطة أغفلها «ب». لو كانت الدراما تتجه نحو الدراما الشعرية، لا عن طريق إضافة الزخرف والتدبيج أو عن طريق تحديد مقياسها، فإننا يجب أن نتوقع من شاعر درامي كشكسبير أن يكتب أجمل شعره في أقوى مشاهده درامية، وهذا ما نجده تماماً. إن السبب الذي يجعلها عظيمة من ناحية درامية هو السبب ذاته الذي يجعلها عظيمة من ناحية شعرية. إلا أن أحداً لايشير إلى بعض مسرحيات شكسبير وكأنه أكثر شاعرية، وإلى بعضها الآخر وكأنه أشد درامية، فالمسرحيات ذاتها هي أعظم مسرحياته شعراً ودراما معاً. وليس هذا ناتجاً عن اجتماع وجهتين من النشاط، وإنما هو مجرد انطلاق كامل لفاعلية واحدة. إنني أوافق على أن الكاتب الدرامي الذي ليس شاعراً هو أقل عظمة في نطاق الدراما بسبب ذلك.

ي- إن الشيء العجيب بالنسبة لوليام آرتشر هو أنه كان يستطيع إلى حد ما أن يتعرف على الشعر عندما يراه. إلا أنه عندما كان يتناول إليزابيثيين كتشابمان -Chap man ويصادف نصاً شعرياً له، كان يرفض تقبله كنص درامي، ويقول مادام ذلك شعراً فهذه دلالة على أنه ليس بدراما. وأذكر أني لاحظت عندما قرأت الكتاب أنه كان بوسع آرتشر دون ريب أن ينتقي نصوصاً غير درامية أو ناقصة درامياً من مسرحيات تشابمان، إلا أنه قد اختار بدلاً من ذلك خطاب كلير مونت الدرامي الرائع عن رؤية الأشباح- كمثال على «الدهشة الخفيفة».

ب - ربما ساءه وجود الأشباح.

ي - وهل ثمة ما هو أكثر درامية من شبح.

س - خلاصة ما قيل أنه ليست هناك «علاقة» بين الشعر والدراما، فالشعر جميعه يتجه نحو الدراما، والدراما جميعها تتجه نحو الشعر.

ف - إن هذا تعميم نظيف وخطر، فأنت تعترف بأنك تستمتع بفيض من الشعر لاتتمكن عينك المدربة أن تتبين فيه أي «اتجاه» نحو الدراما. ومن المفروض نتيجة لذلك أن تستمتع أيضاً بقسط كبير من الدراما المكتوبة بأسلوب نثري واضح.

ب - لابد أنه يفعل ذلك. إن بعض المسرحيات الاليزابيثية التي اعترض عليها السيد آرتشر هي في الحقيقة مسرحيات سيئة. وكثير منها- كما أشار السيد شو- شعر رديء، ويلاحظ شو أن كتابة شعر سيئ أسهل من كتابة نثر جيد. ولاينكر هذه الحقيقة أحد. إلا أنه من السهل على شو أن يكتب نثراً جيداً، ومن المستحيل عليه أن يكتب شعراً جيداً.

ي - إن سعيكم في مطاردة وليام آرتشر، وقد كان من الممكن أن تتركوه وشأنه، قد أنساكم أن تخبرونا لماذا تخلى عنا شكسبير.

ب - أعني أن اعتراضات آرتشر على الدراما الاليزابيثية كانت تعتمد جزئياً على غريزة صحيحة، وقد استعمل بعض التعابير التي يُرثى لها من مثل: «النزعة الإنسانية» للتعبير عن عدم إعجابه. إلا أنه لو لمس أن اعتراضه الرئيسي ينطبق على شكسبير كما ينطبق على غيره، خيراً كان ذلك أم شراً، لكان بإمكانه أن يعترف بضرورة ايجاد توضيح آخر أكثر عمقاً.

آ- هل نستنتج من كلامك أنك تنتقد شكسبير على أساس أن مسرحياته لاتربي خلقياً؟

ب - نعم. في هذا شيء مما أعنيه.

آ- لكنك كنت منذ لحظات تدافع عن كوميديا عصر رجوع الملكية ضد تهمة عدم اللياقة واللاأخلاق.

ب- لم أكن أدافع عن عدم لياقتها فليس هذا ضرورياً. وكلنا نحب عدم

لياقتها عندما تكون سريعة الخاطر حقاً كما هي في بعض الأحيان. إلا أن مسألة ويتشرلي ومسألة شكسبير ليستا على المستوى ذاته. وكوميديا عصر رجوع الملكية تبحث في الأخلاق الاجتماعية، وهي تفترض وجود مجتمع، وتبعاً لذلك وجود قوانين اجتماعية وأخلاقية. (إنها تدين بالكثير لجونسون وبالقليل لشكسبير- وعلى أي حال فشكسبير كان أعظم من أن يكون تأثيره متسعاً) والكوميديا تهزأ من أعضاء المجتمع الذين ينتهكون حرمة قوانينه. أما تراجيديات شكسبير فهي تذهب إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير، إلا أنها تخبرنا فقط أن ضعف الشخصية يقود إلى الكوارث، وليس لها خلفية من نظام اجتماعي كتلك التي نراها عند كورني وسوفوكليس.

س- وهل من الضروري أن يوجد ذلك. أنك لاتستطيع أن تستنتج من هذا أن شكسبير أقل شأناً من سوفوكليس وكورني.

ب- كلا لا أستطيع. كل ما أعرفه أن هناك شيئاً ناقصاً، وأنني منزعج وغير مقتنع. وأعتقد أن أناساً آخرين يشعرون الشعور نفسه. وإذا استطعت أن أعزل شكسبير جانباً فإنني أفضله على كل كاتب درامي في كل عصر، إلا أنني لاأستطيع ذلك كلياً، بل أجد أن عصر شكسبير قد انجرف في تيار ثابت، وبالتأكيد مع بعض الدرامات الخلقية، نحو الفوضى والتشويش.

س- إن هذا ليس له علاقة بالسؤال.

ب- لا، ربما.

ي- إن الشاعر الدرامي- أينما وجد وفي أي زمان- لادخل له في خلفيته الخاصة، وهذا أمر خارج عن ارادته. وعمله فقط مع الجمهور. والدراما الاليزابيثية أو دراما شكسبير، على أقل تعديل، كانت مخلصة في تبرير خلفيتها بشكل فني.

ولكن يبدو لي أن الافتقار إلى التقاليد الأخلاقية والاجتماعية، ثم إلى التقاليد الفنية، على حد سواء، يعترض طريق الدراما الشعرية في الوقت الحاضر. إن شو هو أعظم كاتب أخلاقي على المسرح، وتقاليده سلبية تحتوي على كل ما لايؤمن به، ولكن شو لايستطيع أن يحول دون ذلك.

آ- لن يترك لنا هذا النوع من الرقابة الأخلاقية شيئاً، فهل أنتم على استعداد للقول بأنكم قد غدوتم أسوأ لأنكم قرأتم شكسبير وشاهدتم مسرحياته ممثلة.

ب- كلا.

آ- وهل أنتم على استعداد لأن تؤكدوا بأنكم لستم أفضل أو أحكم أو أسعد مما كنتم بسببها.

ب- كلا.

آ- حسناً لقد سمعتكم تسخرون من فاجنر على اعتبار أنه «مؤذ»، إلا أنكم لن تتخلوا بإرادتكم عن خبرتكم بفاجنر. وهذا يبرهن على أن عالماً لايوجد فيه فن هو عالم غير مهذب أخلاقياً، إنه عالم فقير حقاً.

ب- هذا صحيح. ولا أستطيع أن أكتب شيئاً جيداً إذا قيس بالمقاييس الفنية، لأن فيه دائماً مانستطيع أن نتعلمه منه. ولا أريد أن يكون شكسبير مختلفاً عما هو عليه. فالمسألة كالحياة بشكل عام، ثمة أشياء عديدة في هذه الحياة أود أن أراها تتغير، إلا أن العالم دون حياة شريرة لايستحق العيش فيه.

ي- حسناً. لقد استنفدت وقتاً طويلاً لتعود إلى حيث كنا قبلاً.

ب- ليس الأمر كذلك تماماً. وإنك لاتستطيع أن تفصل بين النقد الجمالي والنقد الاجتماعي والأخلاقي. ولايمكنك أيضاً أن تفصل بين النقد والميتافيزيك. إنك تبدأ بالنقد الأدبي، ومهما كنت صارماً في تذوقك للجمال، فإنك لاتلبث أن

عاجلاً أو آجلا أن تجتاز الحدود إلى شيء آخر. وأفضل أمر تفعله هو أن تقبل هذه الأوضاع وتعرف ما أنت فاعله عندما تقوم بأمر ما. ويجب أن تعرف من جانب آخر كيف ومتى تعود أدراجك متتبعاً خطواتك السابقة، ويجب أن تكون رشيقاً غاية في الرشاقة. وقد أبدأ بالنقد الأخلاقي لشكسبير لأعبر منه إلى النقد الجمالي أو بالعكس.

ي- وكل ما تفعله هوأن تقود البحث في طريق خاطئ.

س- إنني لا أستطيع الموافقة على ذلك التعميم المتهور عن فوضوية الدراما الاليزابيثية، إنه دون شك سيجعل الموقف الحاضر أكثر غموضاً. ويبدو أننا متفقون على أن العالم الحديث عالم فوضوي. وكذلك فنحن نميل إلى الموافقة على أن الافتقار إلى التقاليد الاجتماعية والأخلاقية يجعل مهمة الشاعر الدرامي أشد صعوبة إن لم تكن مستحيلة. ولكن إذا كان العصر الاليزابيثي واليعقوبي عصر فوضى وتشويش، وأنتج بالرغم من ذلك دراما شعرية عظيمة، فلم لانستطيع ذلك نحن؟

ب- لست أدري.

س- ستضطر إلى تعديل قولك عن الدراما الاليزابيثية، وعليك أن تفعل ذلك على كل حال، إذ إن ثمة أشياء عديدة أخرى يتوجب اعتبارها قبل فكرة الانحلال البسيطة هذه. ومن البداية أقول إنه لم يسبق أن تحقق لأمة من الأمم فترتان عظيمتان من الدراما، وفترتها العظيمة هي دائماً قصيرة، وهي عظيمة بسبب وجود عدد صغير جداً من كتاب الدراما العظام. كما أنه لايمكن أن تتكرر فترة عظيمة جداً لأي نوع من الشعر. وقد يمتلك كل عرق عظيم قوة تكفي فقط لفترة واحدة من السيادة الأدبية.

د- لو لم يحصر «س» في طريق جانبي لقادنا حالاً إلى السياسة .

آ- كل هذا صحيح وعادي تماماً، إلا أنه لايساعدنا . وعندما نبحث العصر الحاضر لن تعوقنا فلسفة تاريخية قدرية عن الرغبة في الدراما الشعرية، وعن الاعتقاد بوجود طريقة للحصول عليها . وبالإضافة إلى ذلك فإن الرغبة الملحة في الدراما الشعرية أمر خالد في الطبيعة البشرية . إني إخال في هذه اللحظة أن «ف» يتربص كي يطلق علينا ما يدعوه بالعوامل الاقتصادية ثم حالة الجمهور، والمنتجين وتكاليف المسارح ومنافسة دور السينما الرخيصة الخ . وإني أعتقد أنك إذا أردت شيئاً فإنك تستطيع نواله ولتذهب العوامل الاقتصادية إلى الجحيم .

ف- إن طريقة الحصول عليه هي التحدث عنه .

آ- إنني أحب الكلام عن هذه الأمور، وذلك مما يساعدني على التفكير .

س- إنني أتفق مع «آ» سواء فكّر بالموضوع أم لا . وكل هذا الحديث عن الفترات الفنية ممتع ومفيد أحياناً عندما نبحث في الماضي، إلا أنه غير مجد عندما نبحث الحاضر في علاقته مع المستقبل . ولنبدأ بملاحظة أنواع الطرق العديدة التي أخفقت فيها الدراما . هناك المسرحيات التي يكتبها شعراء لايعرفون شيئاً عن المسرح، وقد لاقى هذا النوع من الذم ما يكفيه . وهناك مسرحيات يكتبها رجال يعرفون المسرح ولكنهم ليسوا شعراء، وأكتفي بأن ألاحظ عن هذين النقيضين أن التجربة قد برهنت على عدم ملاءمة كل منهما لموضوعنا الحاضر .

آ- ولكن ما هو موضوعنا الحاضر؟

س- إمكانية وجود الدراما الشعرية .

ج- يبدو أنك قد بحثت الدراما المعاصرة بأجمعها باستثناء مواضيع جوردون كريج وراينهاردت وما يرهولد والسير باري جاكسون، ومسرح الأولدفيك ويوجين

أونيل، وبيرانديلو وتولر. ولايهمنا هنا أساليب الانتاج- ولذا فإننا نحذف الأسماء الأربعة الأولى- بل يهمنا إنتاج شيء منتج. ولدي اقتراح واحد أقدمه، وسيكون هو الاقتراح العملي الوحيد الذي قُدِّمَ حتى الآن. إن علينا أن نستأجر مخزن حبوب أو استوديو وأن ننتج مسرحيات من تأليفنا، أو مشاهد منفصلة من روايات نتنجها بأنفسنا ولأنفسنا دون السماح للأصدقاء بمشاهدتها. وقد نتعلم بالتمرين أولاً على الأقل فيما إذا كان لدينا شيء مشترك، وثانياً أشكال النظم الممكنة. ويجب أن نعثر على قالب شعري جديد كي يكون أداة مرضية لنا كما كان الشعر المرسل بالنسبة للاليزابيثيين.

ف- إنني أعرف ما الذي سيحدث. سنبدأ ببيع التذاكر حتى تدفع النفقات، ثم نضطر إلى استيراد المسرحيات حتى نلبي الطلب، ثم ننتهي بمسرح صغير عالمي تقليدي أو تمثيل شبيه بمجتمع أيام الاحاد.

س- لقد لفت نظري شيء واحد في هذا الحديث. لقد بدأنا بالكلام عن درايدن ثم انتقلنا إلى الدراما الشعرية بشكل عام، ولم نتناول موضوعاً واحداً كان يعتقد درايدن أنه جدير بالبحث. وكل المواضيع التي تطرقنا إليها كانت مواضيع لايمكن أن يفكر بها درايدن على الإطلاق.

ب- إن بحث قوانين فن ما يزال حياً، يختلف تمام الاختلاف عن بحث الفن ذاته بعد الخسارة. وعندما يكون هناك ممارسة معاصرة فإنه يتوجب على الناقد أن يبدأ من هذه النقطة، كما أن النقد جميعه ينبغي أن يعود إليها. ولنلاحظ كم كانت ثقة درايدن بنفسه! حتى الفارق بين دراما عصره والعصر الاليزابيثي كان يبدو له أقل أهمية مما يبدو لنا، ولم تكن الاضطرابات ومشاغبات الثورة الكبرى في تلك الآونة قد هدأت بعد. إنه يعترف بأن عصره أقل شأناً من سابقه، وخصوصاً في تلك الأمور التي نعتبرها نحن كذلك. إلا أنه يعتقد بأن جيله- وكان في قرارة نفسه يفكر

بشخصه وبكبرياء لها ما يبررها- قد شرع في رفع مستوى الدراما التي سبقته وصقلها بطرق عدة، وهو محق في ذلك تماماً. وينبغي أن ندرك العلاقة بين لون الدراما الخاص به واللون الاليزابيثي كما أدركها هو. والشقة ليست واسعة إلى الحد الذي اعتدنا أن نتصوره، كما أن التأثير الفرنسي كان أقل بكثير مما نفترض. إلا أن المشاكل التي بحثها لم يفت أوانها بعد.

ي- لنأخذ وحدة المكان والزمان مثلاً. إن درايدن يقدم لنا أسلم وأعقل رأي ممكن عن زمانه ومكانه، إلا أن هذه الوحدات لها جاذبية دائمة بالنسبة لي على الأقل. وأعتقد أنها ستكون مرغوبة جداً في دراما المستقبل. والسبب في ذلك هو أننا نسعى وراء تركيز أشد. وكل المسرحيات الآن أطول مما ينبغي بكثير.

إنني لا أحب الذهاب إلى المسرح أبداً، لأنني أكره الإسراع في تناول عشائي، كما أنني أمقت تناوله باكراً. إن ما نحتاجه هو ساعة ونصف من المتعة الشديدة المتواصلة، ولا حاجة بنا إذن إلى فترات الاستراحة، أو باعة الشوكولاته أو الصواني الكريهة. والوحدات، كالإيقاع الشعري، تؤدي إلى حدة الشعور.

آ- إنك تعتقد أننا محتاجون إلى مهيجات أقوى خلال فترة أقصر من الزمن، حتى نفوز من المسرح بالحميا ذاتها التي نفترض أن الشخص المعاصر الحساس يفوز بها من تراجيديا لشكسبير، أو حتى من إحدى مسرحيات درايدن.

ي- والآن، دعنا نشرب نخباً ثانياً في ذكرى جون درايدن.

ي . م . فورستر [1]
حبكة الرواية

يقول أرسطو «إن الشخصية تكسبنا صفاتنا المميزة، ولكن أفعالنا وما نقوم به هي التي تجعلنا سعداء أو غير سعداء.»

لقد قررنا سابقاً أن أرسطو مخطئ، وأننا يجب أن نواجه نتائج هذا الخلاف معه. إنه يقول «إن السعادة الإنسانية جميعها، والشقاء الإنساني كله، ينخرطان في قالب العمل» ونحن نعرف أكثر مما يعرف، ونعتقد أن السعادة والتعاسة توجدان في الحياة الخفية التي يعيشها كل منا على انفراد، والتي يعبر إليها القاص عن طريق «شخصياته». ونقصد بالحياة الخفية الحياة التي ليس لها دليل خارجي، لاتلك التي تنم عنها كلمة عارضة أو تنهيدة، كما يفترض عامة. فالكلمة العارضة أو التنهيدة دليل كالكلام أو الجريمة، وماتكشف عنه من حياة يخرج من حيز الخفاء إلى نطاق العمل.

وليس هناك على كل خال من داع للقسوة على أرسطو، لقد قرأ روايات قليلة ولم يقرأ أياً من الروايات الحديثة؛ قرأ الأوديسا ولم يقرأ يوليسيس، وكان

---

(١) حبكة الرواية هي الفصل الخامس من كتاب «أوجه الرواية»، تأليف ي. م. فورستر (ولد ١٨٧٩) .وهو مؤلف حصاد أبنجر (١٩٣٦)، وفرجينيا وولف (١٩٤٢).

يمقت الخفاء بطبعه، ويعتبر العقل البشري دناً من الدنان يمكن أن نستخلص منه كل شيء في النهاية. وعندما كتب الكلمات التي ذكرناها أعلاه، كان يفكر بالدراما. وكلماته المذكورة تنطبق عليها الانطباق كله، إذ إن السعادة والتعاسة الإنسانية يجب أن تتخذا في الدراما قالب العمل، وألا يبقى وجودها مجهولاً، وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية.

وميزة الرواية أن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها، أو أن يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها. وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية، ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأعمق ويرمق الحس الباطن. والإنسان لايصدق في حديثه حتى مع نفسه، والسعادة أو التعاسة التي يشعر بها سراً تنبع من أسباب لايستطيع إيضاحها تماماً، إذ إنها تفقد صفتها الأصيلة بمجرد أن يرجعها إلى مستوى الأمور الواضحة. والقاص له شأنه الحقيقي هنا، فهو يستطيع أن يعرض الحس الباطن، وهو يدور دورة قصيرة مباشرة باتجاه العمل، (ويستطيع كاتب الدراما أن يفعل ذلك أيضاً)، ويستطيع أن يعرض هذا الحس الباطني في علاقته مع المناجاة الشخصية. وهو يسيطر على الحياة الخفية جميعها، ويجب أن لانجرده من هذا الامتياز. إذ يقال في بعض الأحيان «كيف عرف الكاتب ذلك..؟ وما هو موقفه..؟ إن موقفه ليس ثابتاً، فهو يغير وجهة نظره، فيتخذ تارة اتجاه الشخص المحدود المعرفة، وتارة أخرى يقف موقف الشخص العالم بكل شيء، ثم لايلبث أن يعود أدراجه إلى موقعه الأول». إن أسئلة كهذه توحي بجو قاعات المحاكم، وما يهم القارئ هو أن يعرف فيما إذا كانت الحياة الخفية، وكذلك تغير وجهة النظر أموراً مقنعة وقريبة من الواقع أم لا، ويمكن لأرسطو أن ينسحب الآن وكلمته المفضلة ترن في أذنيه. إلا أن أرسطو تركنا في حالة اضطراب، إذ ما الذي سيجري لحبكة الرواية حين يزداد توسع الحياة البشرية. ثمة عنصران في معظم

الأعمال الأدبية هما: الأفراد الذين دار النقاش حولهم منذ وقت قصير، ثم عنصر الفن الذي يمازج تسميته هذه بعض الغموض. وقد داعبنا عنصر الفن في شكله المتواضع جداً، وأعني الرواية وطولها المبتور من دودة الزمن الوحيدة. أما الآن فإننا نصل إلى مظهر أسمى بكثير وهو الحبكة، والحبكة لاتجد أشخاصاً مهيئين لسد حاجاتها كما هو الحال في الدراما، بل تجد أشخاصاً هائلي الحجم بالظلال جامحين شديدي المراس، ثلاثة أرباع حجومهم مختفية كجبال ثلج عائمة. وعبثاً تحاول الحبكة أن تظهر لهذه المخلوقات الضعيفة ميزات الطريقة الثلاثية المؤلفة من التعقيد والكارثة والحل، والتي شرحها أرسطو بشكل مقنع إلى حد بعيد. وقليل منهم من ينصاع إلى هذه الطريقة، إذ تكون نتيجة هذا الانصياع رواية كان يجدر أن تكون مسرحية، أما الأغلبية فلا تستجيب لها بل تريد أن تجلس منفردة تتأمل أو تفعل شيئاً آخر. ولذا فإن حبكة الرواية التي هي بمثابة موظف حكومي رفيع، تقلق لافتقار هذه الشخصيات إلى الروح الجماعية، وكأنها تقول «هذا لن ينفع». «وبالرغم من أن الفردية صفة ثمينة للغاية، ووضعي يعتمد على أشخاص، وبالرغم من أنني اعترفت بذلك دائماً بصراحة، إلا أن هناك حدوداً معينة، وقد اجتزناها. فالأشخاص يجب أن لايطيلوا التأمل، وأن لايضيعوا الوقت في الجري هابطين على السلالم في باطنهم ثم صاعدين، بل يجب أن يسهموا في الحبكة، وإلا تعرضت المصالح العليا للخطر». ما أشد معرفة الإنسان بهذا التعبير «الإسهام في الحبكة»! إن شخصيات الدراما تحقق ذلك بالضرورة، وما أحوج الرواية إلى ذلك؟

ولنعرّف الآن الحبكة. لقد عرّفنا القصة سابقاً بأنها سرد حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني. أما الحبكة فهي أيضاً سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب؛ «توفي الملك ثم الملكة» رواية، أما «توفي الملك ثم توفيت الملكة حزناً عليه» فهي حبكة. إن التسلسل الزمني محفوظ إلا أن السبب يطغى عليه. أو، مرة

ثانية، «توفيت الملكة ولم يعرف أحد السبب حتى تبين أنها توفيت حزن على وفاة الملك»، فهذه حبكة تحتوي على غموض، وشكل قابل للنمو المتزايد. وهو يترك التسلسل الزمني معلقاً ويتجه بعيداً عن القصة بقدر ما تسمح حدودها. ولنبحث في وفاة الملكة؛ لو وردت في القصة لسألنا «وبعد ذلك؟»، أما إذا وردت في الحبكة فإننا نسأل «ولماذا؟»، وهذا هو الفارق الرئيسي بين هاتين الناحيتين في الرواية. فأنت لاتستطيع أن تسرد حبكة لجمهور فاغر الأفواه من رجال الكهوف، أو لسلطان طاغية، أو لأحفاد هؤلاء المعاصرين من رواد السينما، إذ لايمكن أن تستولي على انتباههم إلا بقولك «وبعدئذ- وبعد ذلك» أما ما يقدمونه في هذه الحالة فلا يتعدى حب الاستطلاع، بينما تتطلب الحبكة ذكاء وذاكرة أيضاً.

إن حب الاستطلاع هو أحقر الامتيازات شأناً. وأنت تلاحظ في الحياة اليومية أن الشخص الفضولي كثيراً ما تكون ذاكرته سيئة وفهمه متبلداً. والشخص الذي يبدأ بسؤالك عن عدد أشقائك وشقيقاتك ليس شخصاً ودوداً، وإذا قابلته بعد سنة فقد يسألك السؤال ذاته بفم مرتخ وعينين جاحظتين. ومن الصعب أن نصادق شخصاً كهذا، كما أنه من المستحيل على شخصين فضوليين أن يكونا أصدقاء. وحب الاستطلاع وحده لايقودنا إلا مسافة قصيرة تقف بنا عند القصة، ولايوغل بحيث نبلغ حدود الرواية. وإذا أردنا أن نفهم الحبكة فيجب أن نضيف الذكاء والذاكرة.

ويأتي الذكاء في المقام الأول. وقارئ الرواية الذكي يلتقط الحقائق الجديدة ذهنياً، بينما يكتفي الفضولي بتتبعها بعينه. ويراها الذكي من وجهتين: وجهة منفردة مستقلة ثم وجهة متصلة بالحقائق الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة. وقد لايفهمها فوراً، ولكنه لايتوقع فهمها إلا بعد مرور فترة على قراءتها. إن طبيعة الوقائع في رواية ذات مستوى عالٍ من التنظيم (كرواية الأناني) كثيراً ما تكون

متضاربة، ولايستطيع المشاهد المثالي أن يراها بشكل مناسب إلا إذا جلس في المؤخرة على هضبة. أما عنصر الدهشة أو الغموض، ويطلق عليه بسخف في بعض الأحيان العنصر البوليسي، فله قيمة عظيمة في حبكة الرواية. ويحدث هذا العنصر عندما يتوقف التسلسل الزمني، فالغموض هو جيب في الزمن، كما أنه يحدث على شكل غبي أحياناً، كما في «لماذا توفيت الملكة؟» وبشكل أكثر عمقاً بواسطة حركات وكلمات نصف مفهومة لايبزغ معناها الحقيقي إلا بعد قراءة صفحات عديدة. إن الغموض ضروري للحبكة ولايمكن تذوقه دون ذكاء، إلا أنه بالنسبة للفضولي لايعني أكثر من «وماذا بعد ذلك؟». فمن أجل أن يتذوق الإنسان الغموض يجب أن يخلّف جزءاً من عقله وراءه متأملاً، بينما يتقدم الجزء الآخر إلى الأمام.

وهذا ينقلنا إلى خاصتنا الثانية وهي: الذاكرة. إن الذاكرة والذكاء متصلان اتصالاً وثيقاً، فلن نفهم إذا لم نتذكر. وإذا حدث عند وفاة الملكة أن نسينا وجود الملك فلن نستطيع أن نتبين سبب وفاتها. ومؤلف الحبكة يتوقع منا أن نتذكّر، ونحن نتوقع منه أن لايترك الأمور دون ارتباط، ويجب أن يحسب حساب كل فعل أو كل كلمة بحيث تأتي مناسبة دون إفراط. وحتى حين تكون معقدة يجب أن تكون عضوية خالية من المواد الميتة. وقد تكون صعبة أو سهلة ولكنها يجب أن تحتوي على أمور غامضة دون تضليل. وفي أثناء انبلاج هذه الأمور الغامضة تحلق ذاكرة القارئ فوقها (والذاكرة وهج العقل الكامد والذكاء طرفها المتألق المندفع إلى الأمام) وتعيد تنظيمها واعتبارها باستمرار، فترى أدلة جديدة، وسلاسل من الأسباب والنتائج جديدة أيضاً. وإذا كانت الحبكة جميلة فإن الشعور النهائي لايتكون من أدلة وسلاسل، بل من شيء متماسك جمالياً، شيء كان بإمكان الروائي أن يظهره على الفور ولكنه لو فعل ذلك لما أصبح هذا الشيء جميلاً. ونأتي هنا على ذكر

الجمال أول مرة في بحثنا : الجمال الذي يجب أن لايجعله الروائي هدفه الخالد ، بالرغم من أنه يخفق إذا لم يحققه . وسوف أقود فيما بعد الجمال إلى مكانه اللائق ، وحتى يحين ذلك الوقت ، أرجو أن تقبلوه كجزء من حبكة تامة . إنه يظهر دهشة لوجوده هناك ، ولكن الجمال يجب أن يبدو عليه شيء من الدهشة : فالدهشة هي العاطفة التي تلائم وجهه أكثر من أي شيء آخر ، وهذا ما عرفه بوتشيلي عندما رسم الجمال خارجاً من الأمواج بين الرياح والأزهار . إن الجمال الذي لايبدو عليه الدهشة ، بل يقبل مكانه على أنه حقه المتوجب له ، يذكرنا كثيراً بمغنية الأوبرا الأولى «البرايمادونا» .

ولنعد الان إلى حبكة الرواية من خلال جورج ميرديث . لم يعد ميرديث ذلك الاسم العظيم الذي كانت ترتجف من سماعه كامبردج بأكملها منذ عشرين أو ثلاثين سنة مضت . وأنا أذكر مبلغ الضيق الذي كان ينتابني من قراءة هذا البيت من قصيدة له «إننا نعيش كي نكون سيوفاً أو كتلاً من الأحجار» ، فلم أكن أود أن أكون أياً منهما ، وكنت أعرف أنني لست بسيف . ويبدو أنه ليس هناك داع للضيق ، فميرديث نفسه مستقر في قرارة الموجة . وبالرغم من أن الزي سيتغير وسيرفعه قليلاً ، فلن يكون هو تلك القوة الروحية التي كانها حوالي ١٩٠٠ . إن فلسفته لم تدم طويلاً ، أما هجومه الشديد على رقة العاطفة فهو يضجر الجيل الحاضر الذي يسير في الطريق ذاته ، إلا أنه يستعمل أدوات أحسن تنظيماً من أدوات ميرديث ، ويميل إلى أن يرمي كل من يحمل بندقية صغيرة بأنه هو ذاته عاطفي . وكذلك فإن تخيلاته عن الطبيعة لن تدوم كتخيلات هاردي ، ففيها من السرّ الكثير ، وهي كثيرة الوبر والخصب . وكما أن زيارة سهل سولزبري شيء يستحيل أن تقوم به هضبة «بوكس» ، فإن كتابة الفصل الافتتاحي لرواية «عودة المواطن» أمر يستحيل الآن على ميرديث . وكل ما كان مفجعاً وخالداً في مناظر إنكلترا أو في هذه الحياة كان مختفياً

عن ناظريه. وكانت لهجته تكتسب، كلما اتخذ طابع الصرامة والنبل، نغمة صارّة عاتية تدعو إلى الأسف. إني أشعر أنه كان يشبه تنيسون من وجهة واحدة: لقد أرهق نفسه نظراً لعدم تأنيه في تفهمه لنفسه. ونحن نجد في رواياته معظم القيم الاجتماعية مزيفة، فالخياطون ليسوا خياطين، ومباريات الكريكيت ليست كذلك، والقطارات لاتبدو قطارات أما العائلات القروية فتشعرنا بأنها وصلت على التو من الريف وأفرغت أمتعتها ولكنها لم تستعد قبل بدء العمل بل كان القش لايزال عالقاً في لحاها. وأما المشهد الاجتماعي الذي يضع فيه شخصياته فهو شاذ بكل تأكيد. ويعود ذلك إلى خياله، وهذا أمر مشروع، إلا أنه زائف بارد خاطئ. وبسبب هذا الزيف والوعظ الذي لم يكن مرضياً في يوم ما، وبسبب وضعه المقاطعة التي ولد فيها موضع الكون بأجمعه، لاغرابة في أن نجد ميرديث ملقى في قرارة الموجة. ولكنه مع ذلك روائي عظيم من زاوية معينة، وهو أمهر مستنبط أنتجته الرواية الانكليزية، ويجب أن يقدم له الولاء في أي محاضرة عن حبكة الرواية.

إن حبكة ميرديث ليست منسوجة بدقة، وليس بإمكاننا أن نصف العمل في «هاري ريشموند» بعبارة واحدة كما هو الحال في «الآمال العظيمة»، مع أن كلاً من الكتابين يبحث في الخطأ الذي يرتكبه شاب بشأن مصدر ثروته. وحبكة ميرديث ليست معبداً لعروس التراجيديا أو لعروس الكوميديا، بل هي تشبه سلسلة من الأكشاك الموزعة بمهارة كبيرة بين المنحدرات المشجرة، والتي تبلغها شخصياته بقوتها الدافعة لتبرز معها وقد تغيرت ملامحها، فالحوادث تنبع مع الشخصيات وتغيرها بعد أن تحدث، والناس متصلون بالحوادث اتصالاً وثيقاً، وهو يحقق ذلك الاتصال باستعماله ألوان الحيل والتدابير. وأشخاصه على الأغلب ممتعون، وهم في بعض الأحيان شديدو التأثير، ولكنهم دائماً غير متوقعين. وهذه الصدمة والشعور الذي يتبعها «بأن كل شيء على مايرام» دليل على أن الحبكة لابأس بها:

فالشخصيات يجب أن تنطلق بسهولة أولاً حتى تكون حقيقية، أما حبكة الرواية فيجب أن تثير الدهشة. إن جلد الدكتور شرابنل بالسوط في «حياة بوشامب المهنية» مفاجأة. ونحن نعرف أن افيرارد رومفري لابد من أن يمقت شرابنل ويكره حريته المتطرفة ويسيء فهمها، وأن يغار من تأثيره على بوشامب؛ إننا نراقب ازدياد سوء التفاهم حول روزاموند، ثم مؤامرات سيسيل باسكلت. أما فيما يختص بالأشخاص فإن ميرديث يبسط كل شيء بوضوح لايحتمل الشك، ولكن، عندما تقع الحادثة فيا لهول الصدمة التي تصيبنا وتصيب الشخصيات أيضاً. إن الصورة التراجي كوميدية لرجل عجوز يجلد عجوزاً آخر، مهما عمقت دوافعه، تنعكس على عالمهما بأكمله، وتغير جميع شخصيات الكتاب. وليست هذه الحادثة محور كتاب «حياة بوشامب المهنية» التي لامحور لها في الواقع، بل هي في جوهرها تدبير أو منفذ يمر الكتاب من خلاله ويبرز في قالب متغير. وعندما يغرق بوشامب في النهاية ويصطلح شرابنل ورومفري فوق جثته، تظهر محاولة لرفع الحبكة إلى مستوى الانسجام الأرسطوطاليسي، وتحويل الرواية إلى معبد يعيش فيه التفسير والسلام. وهنا يخفق ميرديث: «لأن حياة بوشامب المهنية» تبقى سلسلة من الحيل (وزيارته لفرنسا واحدة منها)، إلا أنها الحيل التي تنبع من الشخصيات ثم تتفاعل معها.

ولأوضح الآن باختصار عنصر الغموض في الحبكة: صيغة «ماتت الملكة واكتشف بعد ذلك أنها ماتت حزناً». ولن آخذ مثلاً من ديكنز (بالرغم من أن «الآمال العظيمة» تقدم لنا مثالاً عظيماً)، أو من كونان دويل (الذي يمنعني غروري من تذوقه) بل من ميرديث ثانية: إنه مثال على العاطفة المستترة من حبكة رواية «الأناني» الجديرة بالإعجاب: ويحدث هذا في شخصية لاتيشيا ديل.

يخبرنا الكاتب أول الأمر بكل ما يجول في ذهن لاتيشيا. لقد خدعها السير ويلوبي مرتين، فهي حزينة ولكنها ترضى بهذا المصير، ولأسباب درامية يظل ما في

ذهنها خافياً عنا، ويتطور بشكل طبيعي ولايعود إلى الظهور حتى ذلك المشهد العظيم في منتصف الليل، عندما يطلب «ويلوبي» منها أن تتزوجه لأنه لم يكن متأكداً من كلارا، ولكن لاتيشيا في هذه المرة تكون امرأة أخرى فتقول «لا». لقد أخفى ميرديث عنا هذا التغير، ولو جعلنا على اتصال دائم به لأفسد كوميديته الرائعة. لقد كان على السير ويلوبي أن يتلقى سلسلة من الصدمات وأن يتمسك بهذه أو تلك، وأن يجد كل شيء متهدماً. ولن نستمتع بالهزل بل سنجد الأمر مملاً إذا رأينا المؤلف يعد الأشراك الخداعة سلفاً، ولهذا فقد أخفي عنا عدم اكتراث لاتيشيا، وهذا واحد من الأمثلة التي لاحصر لها، حيث يضحي ميرديث بالحبكة أو بالشخصيات. أما هذه المرة فإنه، بحسه السليم الذي لايخطئ، قد أتاح للحبكة أن تنتصر.

إني لأفكر، كمثال على انتصار الحبكة الخاطئ، في هفوة- إذ هي ليست أكثر من هفوة- تقترفها شارلوت برونتي في «فيليت»، إذ تسمح للوسي سناو أن تخفي عن القارئ اكتشافها أن الدكتور جون هو نفسه رفيقها القديم في اللعب، جراهام. وعندما تظهر هذه الحقيقة فإننا نطرب لها، إلا أن نشوتنا هذه تتحقق على حساب شخصية لوسي. فقد ظهرت لوسي، حتى تلك اللحظة، في منتهى الكمال، وأخضعت نفسها لالتزام خلقي يدفعها إلى رواية كل ما تعرفه، ولذا فإن انحدارها إلى مستوى الكبت يدعو إلى الأسف، إلا أن الحادثة أتفه من أن تلحق بها أذى مستمراً.

وقد تنتصر حبكة الرواية في بعض الأحيان انتصاراً كلياً، ويكون على الشخصيات أن تتخلى عن طبيعتها في كل لغة، أو تنقاد وراء مصيرها بشكل يجعل إحساسنا بواقعيتها ضعيفاً. ونحن نجد أمثلة على ذلك عند كاتب أعظم بكثير من ميرديث، إلا أنه كروائي أقل نجاحاً، وهذا الكاتب هو «توماس هاردي»، وهو،

كما يبدو لي جوهرياً، شاعر يتخيل رواياته من علو شاهق، وهي إما أن تكون تراجيدية أو «تراجي كوميدية». ويصر هاردي على إسماعنا ضربات مطرقته كلما تقدم به السير في الرواية، أي أنه، بتعبير آخر، ينظم الحوادث مؤكداً على الأسباب، ويجعل من حبكة الرواية مخططه الأساسي، كما يجبر الشخصيات على الإذعان لمتطلبات هذا المخطط. إلا أن هذا الجانب من عمله غير مرض، وأستثني من ذلك «تس» التي تشعرنا أنها أعظم من القدر. وتتورط شخصياته في شراك مختلفة، وتكون النتيجة أن تتقيد أرجلها وأيديها في نهاية الرواية، ويدور التأكيد على القدر دون انقطاع، إلا أنه، بالرغم من جميع التضحيات التي تقدم في سبيل هذا القدر، فإننا لانرى العمل شيئاً حياً كما نراه في انتيجونا أو بيرينيس أو «بستان الكرز». إن الأمر البارز في روايات ويسكس هو القدر الذي يحلق فوق رؤوسنا لاالقدر الذي يعمل من خلالنا. ونحن نذكر مرج أجدون قبل أن تطأه بوستاشيا فاي بقدمها، والغابات دون ساكنيها، ثم التلال فوق بودماوث ريجيس والأميرات المالكات يجتزنها غافيات في عرباتهن عند الفجر. إلا أن هاردي ينجح نجاحاً كاملاً في «ورثة الحكم» حيث يستعمل أسلوباً آخر. وأنت في هذه الرواية تسمع دقات المطارق، وتكبل الأسباب والنتائج الشخصيات بالسلاسل بالرغم من مقاومتها، ويتم الاتصال الكامل بين الممثلين والحبكة. إلا أنه، بالرغم من أن الآلة السامية المخيفة هي ذاتها التي تعمل في الروايات جميعاً، فإنها لاتقبض على الإنسانية بين أسنانها أبداً، وتبقى مشكلة حيّة لم يجب عنها هاردي، ولم تبرز في النكبات التي حاقت بـ «جود المغمور». لقد كلفت الشخصيات بتعبير آخر بالتخلي عن الكثير من أجل حبكة الرواية، فأجدبت وجفت حيويتها وضؤلت - إلا في ما تراه في أمزجتها الساذجة. وهذا هو العيب الذي أجده في روايات هاردي. لقد أكد على السببية أكثر مما تسمح له الأداة التي بين يديه. أما جورج ميرديث فلا يعد شيئاً إذا قيس به كشاعر ونبي ومصور، ولايعدو أن يكون مجرد مزمجر من سكان

الضواحي، إلا أنه كان يعرف ما تحتمله الرواية، وفي أي الأماكن تستطيع الحبكة أن تطالب الشخصيات ببعض التضحيات، وفي أي المواضع يترك لها أن تتصرف كما تريد. أما من حيث المغزى الأدبي فإنني لا أرى مغزى أدبياً عند ميرديث، لأنني أشعر أنني في بيتي عندما أقرأ مؤلفات هاردي، بينما لا أشعر بذلك عندما أقرأ ميرديث: إلا أن المغزى الأدبي من وجهة نظر هذه المحاضرات مضاد للمغزى الذي يفرضه أرسطو، فالسعادة أو التعاسة البشرية لاتتخذ في روايات هاردي شكل العمل، بل تسعى للتعبير عن نفسها بطرق غير الحبكة، ولايمكن تحديدها بشكل صارم. وكثيراً ماتنتقم الحبكة انتقاماً جباناً في معركتها الخاسرة مع الشخصيات، حتى لتكاد تكون الروايات جميعها واهية في النهاية، والسبب في ذلك أن الحبكة تتطلب الإنجاز والتصفية. ولماذا يكون هذا ضرورياً؟ ولماذا لايكون هناك عرف يسمح للروائي أن يتوقف بمجرد شعوره بتشويش أو سأم؟ واأسفاه! إن الروائي ملزم بتسوية الأمور، والأشخاص يموتون عادة وهو لايزال مستمراً في عمله، ومن خلال وفاتهم نكون انطباعنا النهائي عنهم. و«قسيس ويكفيلد» رواية نموذجية من هذه الناحية، فهي في غاية الذكاء والحيوية في جزئها الأول، إلى أن تبلغ القسم الذي يصور مجموعة الأسرة، ثم السيدة بريمروز كفينوس، إذ تغدو الرواية بعد ذلك خرقاء لاروح فيها، ويتوجب على الحوادث والأشخاص الذي وجدوا في بادئ الأمر من أجل ذاتهم أن يسهموا الآن في حل عقدة الرواية. ويشعر حتى المؤلف في النهاية، بأنه قد كان على شيء من الغباء، إذ يقول: «إنني لاأستطيع الاستمرار في السرد دون تأمل تلك الاجتماعات العرضية التي يندر أن تثير دهشتنا بالرغم من حدوثها يومياً إذا استثنينا المناسبات الخارقة للعادة». إن جولد سميث بالطبع ذو وزن خفيف، إلا أن معظم الروايات تخفق في هذا المجال، وذلك لوجود فترة من الركود المزعجة يستلم خلالها المنطق السلطة من اللحم والدم. ولو لم تكن هناك وفاة أو زواج فإني لاأعرف كيف يمكن للروائي العادي أن ينهي روايته،

فالموت والزواج هما الصلة الوحيدة بين شخصياته وحبكته . والقارئ أكثر استعداداً لأن يقابل الكاتب هنا ، وأن ينظر إلى شخصياته من خلال الكتاب ، شريطة أن يظهروا في القسم الأخير منه . ويجب أن يسمح للكاتب المسكين أن ينهي روايته بطريقة ما ، إذ إنه ملزم بكسب عيشه كالآخرين ، ولذا فلا غرابة في أن نسمع فقط ضرب المطارق وإدخال البراغي .

هذا هو العيب الأساسي للروايات بشكل عام ؛ إنها تموت في النهاية : ولهذا الموت تفسيران : الأول هو أن تخذل الروائي همته كغيره من العاملين ، والثاني هو الصعوبة التي كنا نناقشها . إن الشخصيات قد أخذت تخرج عن نطاق السيطرة ، وأخذت تضع أسساً تمتنع عن البناء فوقها فيما بعد ، ويضطر الروائي حينئذ إلى أن يعمل شخصياً حتى يؤدي العمل في وقته ، ويتظاهر بأن الشخصيات تمتثل لإرادته ، ويظل يذكر أسماءهم ويستعمل الأقواس الصغيرة ، إلا أن الشخصيات تكون قد رحلت أو ماتت .

الحبكة إذاً هي الرواية في مظهرها المنطقي العقلي ، وهي تتطلب الغموض ، إلا أن الغموض يحل فيما بعد : فالقارئ يتحرك في عوالم غير محققة ، ولكن الروائي لايخالجه الشك . إنه كفء ، وهو أرفع من عمله . إنه يرمي بأشعة من النور هنا ، وبرقعة من الظلام هناك ، وهو (صانع الحبكة) يفاوض في نفسه باستمرار خالق الشخصيات بالنسبة لأفضل تأثير يمكن الحصول عليه ، وهو يخطط كتابه سلفاً ، أو يقف مترفعاً عنه . أما اهتمامه بالأسباب والنتائج فيكسبه طابع القدر المحتوم .

والآن يجب أن نسأل أنفسنا فيما إذا كان الهيكل الذي ينتج بهذه الطريقة هو الهيكل الأفضل للرواية ، ثم بعد هذا كله لماذا ينبغي أن نرسم للرواية خطة؟ ألا تستطيع أن تنمو؟ ولماذا يجب أن تنتهي المسرحية؟ ألا تستطيع أن تنطلق؟ أولا يستطيع الكاتب ، بدلاً من أن يشرف على عمله من فوق ويسيطر عليه ، أن

يقذف نفسه في داخله، وأن ينساق نحو هدف لا يراه سلفاً؟ إن الحبكة مثيرة، وقد تكون جميلة، ولكن أليست هي صنماً استعرناه من الدراما، من التحديد المكاني للمسرح؟ والسؤال الآن هو هل تستطيع الرواية أن تبتكر هيكلاً قد لا يكون منطقياً جداً لكنه أكثر ملاءمة لعبقريتها؟

يقول الكتاب المحدثون إنها تستطيع، وسنفحص الآن مثالاً حديثاً هو هجوم عنيف على الحبكة كما عرفناها: ومحاولة بناءه لوضع شيء آخر مكان الحبكة.

سبق أن أشرت إلى الرواية التي نحن بصددها الآن: وهي «مزيفو النقود» تأليف أندريه جيد. إنها تضم في محتواها كلا الطرفين. ولقد نشر جيد أيضاً مذكراته التي كان يسجلها أثناء كتابته للرواية. وليس هناك من سبب يمنعه في المستقبل من نشر انطباعاته بعد إعادة قراءة كل من المذكرات والرواية، وانطباعاته عن كل منهما. إنه أكثر رصانة مما يجب أن يكون عليه كاتب تزدحم مذكراته بهذه المجموعة من الأشياء. وهي، إذا نظرنا إليها كمجموعة، ممتعة للغاية، جديرة بأن يدرسها النقاد دراسة واعية.

لدينا، في المقام الأول في رواية «مزيفو النقود»، حبكة من النوع المنطقي الموضوعي الذي كنا نبحث فيه- حبكة أو على الأرجح أجزاء مجزأة منها- يتصل الجزء الرئيسي منها بشاب يدعى أوليفيه، ذي شخصية ساحرة مؤثرة محبوبة يفقد سعادته، إلا أنه يسترجعها بعد حل للعقدة مدبر بمهارة فائقة، وكذلك فإنه يمنحها لغيره. ولهذا الجزء من الحبكة إشراق عجيب حي، إذا سمح لي باستعمال كلمة كهذه. وهو خلق ناجح ضمن خطوط مألوفة. إلا أن هذا الجزء ليس محور الكتاب على الإطلاق، وكذلك الحال بالنسبة للأجزاء المنطقية الأخرى، كهذا الجزء الذي يخص جورج أخا أوليفيه؛ التلميذ الذي يوزع نقوداً مزيفة، والذي هو سبب أساسي في حمل زميل له على الانتحار، (ويعطينا جيد مصادر هذه الأجزاء في

مذكراته، فقد خطرت له فكرة جورج من صبي أمسك وهو يحاول سرقة كتاب من أحد الأكشاك، كما قبض على عصابة مزيفي العملة في روون، ووقعت حادثة انتحار الأطفال في كليرمونت فيراند ... الخ). ولايشكل أوليفيه أو جورج أو فنسنت، وهو أخ ثالث لهما، أو برنارد، وهو صديقهم، محور الكتاب. ونحن نقترب من هذا المحور في شخص إدوارد، وهو روائي، وعلاقته بجيد أشبه بعلاقة كليسولد بويلز. ولا أجرؤ أن أكون أكثر دقة من ذلك، إذ إن إدوارد كجيد يحتفظ بدفتر مذكرات، ويؤلف مثله أيضاً كتاباً يطلق عليه اسم «مزيفو النقود»، وهو، مثل كليسولد، يقابل بالجمود، وتطبع مذكرات إدوارد بكاملها، إلا أنها تبدأ قبل الشروع بتلك الأجزاء المجزأة من الحبكة، وتستمر خلالها، وتشكل الجزء الأكبر من كتاب جيد. غير أن إدوارد ليس مجرد مؤرخ يتلو عليك الحوادث بل هو ممثل أيضاً، فهو الذي ينقذ أوليفيه ثم ينقذه أوليفيه بدوره، ونترك الاثنين سعيدين.

إلا أن هذا ليس هو المحور، ونحن نجد أقرب الأمور إلى المحور في بحث عن فن الرواية يحدث إدوارد به برنارد سكرتيره، وكذلك بعض الأصدقاء. لقد قال (وكلنا يوافق على قوله) إن الحقيقة في الحياة والحقيقة في الرواية لاتنطبقان، ثم تابع قائلاً إنه يريد تأليف كتاب يحتوي على النوعين من الحقيقة. [«وماذا سيكون موضوعه؟» سؤال طرحته سوفرونيسكا. وأجاب إدوارد بحدَّة: «لن يكون لروايتي موضوع. إن هذا ليبدو وكأنه جنون دون شك. ولنقل، إذا كنت ترى ذلك أفضل، إنها لن تحوي موضوعاً واحداً. لقد اعتادت المدرسة الطبيعية أن تقول «شطراً من الحياة». أما خطيئة تلك المدرسة فهي أنها كانت تقطع هذا الشطر في الاتجاه ذاته وتقطعه دائماً بشكل طولي باتجاه الزمن. ولماذا لاتقطعه إلى أعلى وأسفل؟ أو عرضاً؟ أما بالنسبة لي فإنني لاأود أن أقطعه أبداً، وأنتم تعرفون ما أقصد. إنني أريد أن أضع كل شيء في روايتي، ولا أريد أن أقضم مادتي من هنا وهناك. لقد عملت

سنة كاملة، وليس ثمة شيء لم أضعه فيها. لقد وضعت كل ما أراه وما أعرفه وما أتعلمه من حياة الآخرين وحياتي».

-«مسكين أنت، إنك ستميت قراءك من الضجر» هكذا صاحت لورا وهي غير قادرة على كبت طربها.

-«ليس هذا صحيحاً أبداً، إذ إني جعلت شخصيتي الرئيسية، كي أحصل على التأثير الذي أريده، شخصية روائي، وسيكون موضوع الكتاب الصراع بين ما يقدمه له الواقع وما سيحاول هو أن يعمل من هذه التقدمة.»

-«وهل خططت هذا الكتاب؟» تساءلت سوفرونيسكا وهي تحاول أن تتخذ طابع الجد.

-«كلا، بالطبع».

-«ولماذا بالطبع؟»

-«لأن كتاباً من هذا النوع، لايلائمه أي مخطط، وأي تصميم سابق سيقوده حتماً إلى الخطأ. إنني أنتظر الحقيقة حتى تملي علي».

-«ولكني ظننت أنك تريد الهروب من الحقيقة».

-«إن الروائي يريد الهروب إلا أنني أصر على جذبه. ولأقل لكم الحقيقة؛ إن موضوعي هو ما يلي: الصراع بين الحقائق كما يقترحها الواقع وبين الحقيقة المثالية».

- «حسناً إذاً، أخبرهم بعنوان القصة يا برنارد».

- وقال برنارد «إنه «مزيفو النقود». والآن هل تتفضل بإخبارنا عن مزيفي النقود هؤلاء من هم»؟

-«ليس لدي أي فكرة».

وتبادل برنارد ولورا النظرات ثم تطلعا إلى سوفرونيسكا، وسمع صوت تنهيدة عميقة. والواقع هو أن آراء مختلفة عن النقود من هبوط وتضخم وتزييف إلخ قد اقتحمت كتاب ادوارد تدريجياً، تماماً كما تقتحم نظريات عن الألبسة كتاب «فلسفة الملابس»، وتدخل في مهمات الشخصيات المختلفة.

وسأل إدوارد بعد فترة صمت:

-«هل سبق أن وقع نقد مزيف في يد أحد منكم؟». «تصوروا قطعة ذهبية مزيفة قيمتها الأصلية عشر فرنكات وهي الآن تساوي زوجاً من السو [1]، ولكن قيمتها تبقى عشر فرنكات حتى يكتشف زيفها. ولنفرض أنني أبدأ بعرض الفكرة التالية..»، وانفجر برنارد الذي كان الآن في حالة متطرفة من نفاد الصبر قائلاً: «ولم تبدأ بفكرة؟ لماذا لاتبدأ بحقيقة؟ إنك إذا قدمت الحقيقة بشكل مناسب فإن الفكرة ستتبعها من تلقاء نفسها. ولو كنت أنا كاتب «مزيفو النقود» لبدأت بقطعة من العملة المزيفة، وهي قطعة الفرنكات العشر التي تكلمت عنها. وها هي ذي!».

وما إن قال برنارد ذلك حتى انتزع من جيبه قطعة الفرنكات العشر ووضعها على الطاولة ثم قال: «إن رنينها لاخلل فيه. وقد حصلت عليها هذا الصباح من البقال. وقيمتها أكثر من زوج من «السو» لأنها مغلفة بالذهب، لكنها في الواقع مصنوعة من زجاج، وستصبح مع الزمن شفافة تماماً. كلا، لاتفركها. إنك ستتلف قطعة نقودي المزيفة»].

وكان إدوارد قد أخذها وتفحصها باهتمام بالغ، أمّا «كيف حصل عليها البقال؟» «إنه لايعرف. لقد أعطانيها ممازحاً، ثم أعلمني بحقيقتها لأنه شخص أمين. وسمح لي أن آخذها مقابل خمسة فرنكات. وقد خلت أنه يتوجب عليك أن

(١) قطعة نقود فرنسية تقدر بخمسة سنتيمات.

ترى نموذجاً للنقد المزيف ما دمت تكتب عن «مزيفي النقود»، ولذا فقد حصلت عليها من أجلك. والآن وقد فرغت من تفحصها أعدها إلي. إنني آسف لأن الحقيقة لاتهمك». وقال إدوارد «بلى إنها تهمني لكنها تكدرني».

وأجاب برنارد: «إن هذا يدعو للأسف»[1].

هذا النص هو محور الكتاب، فهو يحتوي موضوعاً قديماً عن الحقيقة في الحياة مقابل الحقيقة في الفن. ويوضح الموضوع بدقة عن طريق عملة واقعية مزيفة. والجديد فيه هو هذه المحاولة لجمع الحقيقتين، والاقتراح بأن الكتّاب يجب أن يمتزجوا مع مادتهم ويتقلبوا معها، وألا يحاولوا إخضاع الأمور لأهوائهم، بل أن يستسلموا لها وأن ينجرفوا مع التيار. أما بالنسبة للحبكة، فلنضعها في وعاء، ولنكسرها إلى أجزاء، ولنغلها حتى نحصل على ذلك التفتت الشديد في الحدود الذي تكلم عنه نيتشه. إن كل ما هو معد سابقاً مزيف.

وقد وافق ناقد شهير آخر على تصوير جيد للسيدة العجوز التي كانت تتهمها بنات أخيها في الحكاية باللامنطقية، ولم ينجحن في إفهامها ما هو المنطق إلا بعد مضي فترة طويلة من الزمن. وما إن أدركت طبيعته الحقيقية حتى كان احتقارها أكثر من غضبها وصاحت... «منطق. يا للسماء؟ ياله من هراء، وكيف لي أن أنقل ما أفكر به قبل أن أرى ما سأقوله»

وقد ظنت بنات أخيها، وكن شابات مثقفات، أنها «من أيام زمان»، إلا أنها في الواقع كانت أحدث طرازاً منهن.

إن من هم على اتصال بفرنسا المعاصرة يقولون إن الجيل الحاضر يتبع نصيحة

---

(١) ترجم هذا النص من كتاب «مزيفو النقود» من صفحة ٢٣٨-٢٤٦. ولاداعي للقول إنه لايعبر عن العمق والتوازن الموجودين في الأصل.

جيد والسيدة العجوز، ويقذف نفسه بكل تصميم في أحضان الفوضى، ويعجب بالقصصيين الانكليز على اعتبار أنهم نادراً ما ينجحون في محاولاتهم القصصية. إن المجاملات تجلب السرور دائماً، لكن هذه المجاملة بالذات تمتزج بشيء من عدم الإخلاص، فهي كمن يحاول أن يضع بيضة ولكنه يبلَّغ بأنه قد وضع جسماً مخروطياً، وذلك يدعو إلى الاستغراب أكثر مما يجلب الرضى. ولا أستطيع أن أتخيل ما سينتج عندما تحاول وضع جسم مخروطي، فقد يكون موت الدجاجة. وهذا هو الخطر في موقف جيد. إنه يشرع في وضع جسم مخروطي، وإذا أراد أن يكتب روايات تبحث في العقل الباطن فلايجدر به أن يعلل اللاشعور بهذا الوضوح وهذا الصبر. إنه يقدم علماً روحانياً في مرحلة خاطئة من التطور، وهذا على أي حال شأنه الخاص، وهو شديد الإثارة كناقد، كما أن مجموعات الكلمات المختلفة التي سماها «مزيفو النقود» ستكون سبباً في متعة كل من لايستطيع إخبارنا بما يفكر به إلا إذا رأى ما سيقوله، وكل من يملّ من سيطرة الحبكة أو من بديلها: سيطرة الشخصيات.

مايزال ثمة شيء آخر، أو ناحية أو نواحٍ أخرى يتوجب علينا فحصها، وقد نشك في الادعاء القائل بإمكانية دخولها في حالة لاشعورية مقصودة، وبالرغم من ذلك فهناك رواسب هائلة غامضة يعبر إليها اللاشعور. ونحن لم نحدد بعد موضع الشعر والدين والانفعال في حيز اللاشعور. وبما أننا نقّاد، مجرد نقّاد ليس غير، فإنه يتوجب علينا تحديد هذه الأماكن، ووضع قوس قزح في قائمة مبوبة، فقد قضي الأمر واسترقنا النظر إلى قبور جدّاتنا ودرسنا نباتاتها.

من أجل ذلك يجب أن نحاول ترقيم سدى خيوط قوس قزح ولحمتها، ثم إجبار عقولنا على التفكير في موضوع التخيلات والأوهام.

آيڤور ونترز
المدرسة التجريبيّة في الشعر الأميركي
عرض تحليلي لأساليبه البنائية باستثناء البحور

اتخذت الموهبة الشعرية الأم في الولايات المتحدة خلال العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين اتجاهات جديدة معينة، اتجاهات بدت لي في أساسها مؤسفة. والكتاب الذين ظلوا تقليديين نسبياً في أساليبهم، والذين ينحصرون بين روبنسون وفروست من جهة، وبين ألان تيت وهوارد بيكر من جهة ثانية كانوا، باستثناء القلائل منهم، ثانويين أولا يُعْتَدُّ بهم. أما من هم أكثر أهمية من الكتّاب فقد كانوا مضلّلين كما سأحاول أن أبين في هذه الصفحات. ولن أكثر من الحديث عن مواهبهم وفضائلهم التي لاتتزعزع، على اعتبار أنها أمور مفروغ منها.

ومن أجل أن أقيِّم الأساليب البنائية الجديدة يتوجب عليّ أن أصف، على الأقل باختصار، القديم منها. وبما أن المدى الأوسع للبناء ممكن في الشعر القصير أكثر مما هو كذلك في الأشكال الأدبية الأكثر طولاً، فإنني سأتناول بالبحث مبادئ أساسية تنطبق على التأليف الأدبي جميعه، وسأرجع هنا وهناك إلى إيضاحات مشتقة من الرواية أو ربما من الدراما. وستظهر فضائل الوسائل التقليدية للبناء بشكل أساسي عندما أبحث في نواقص الأساليب التجريبية الحديثة.

النوع الأول: أسلوب التكرار

لقد سمى كينيث بيرك هذا الأسلوب ووصفه دون أن يقيّمه، فهو أبسط الوسائل وأكثرها بدائية، ولايزال متداولاً في الاستعمال. وإذا اقتصر استعماله على الشكل الغنائي القصير فقد يظل شديد الفعالية. وهو يتألف من إعادة عرض موضوع واحد في فترات متتابعة مع تغيير الاصطلاحات أو الصور في كل منها. ومن أجمل القصائد التي اتخذت هذا الشكل قصيدتان: قصيدة ناش عن الطاعون «وداعاً! وداعاً أيتها السعادة الأرضية»، وقصيدة رالي وعنوانها «الكذبة». وليس هناك، في قصيدة كهذه، ضرورة منطقية لأي نظام من التسلسل. ولايقرر هذا النظام سوى شعور المؤلف بتدرج الموضوع في أهميته أو شدته. ومع ذلك فإن مثل هذه القصيدة يعتمد على منطق مرسوم مهما كان بسيطاً، أي أن الموضوع يمكن شرحه في تعابير عامة. ومثل هذا التفسير طبعاً لايعادل القصيدة: فالقصيدة أكثر من محتواها المشروح. ولكننا سنرى أن هناك قصائد كثيرة لايمكن شرحها، ولذلك فهي ناقصة.

إن أسلوب التكرار هو في جوهره نفسه اليوم كما كان دائماً، إذا قصرنا انتباهنا على القصيدة القصيرة. إلا أنه في السنوات القليلة الماضية كان هناك ميل لتمديده إلى أشكال أطول، مما أدى إلى نتائج سيئة. مثل هذا التمديد هو وسيلة ويتمان الخاصة، ونتيجته شكل غير متماسك مسهب. ويحدث هذا التمديد في كثير من المحاولات الحديثة في السرد، سواء أكان شعراً أم نثراً. ولبيان ما أقوله، فإنني سأتجرأ على تلخيص العيوب البنائية في الشعر القصصي لروبنسون جيفرز.

إن السيد جيفرز يؤمن بوحدانية الكون من الوجهة اللاهوتية. فهو يتصور الطبيعة إلهاً كما فعل وردسورث، إلا أن الطبيعة التي تمثلها مستقاة من كتب الفيزياء لا من عالم النبات المتجول. ويبدو أن السيد جيفرز قد تقيد بحرفية الاصطلاحات

الفنية للفيزياء الحديثة أكثر مما قصد منشئوها، فالطبيعة أو الله نوع من التركيب الآلي، المكتفي اكتفاء ذاتياً، والإنسان مجرد حاصل عنه، إلا أنه منفصل عنه كلياً بسبب إنسانيته، (أما سبب نشوء هذه الإنسانية التي هي منفصلة تمام الانفصال عن أي اتصال مع الله فهو أمر يترك تقريره للغير). وبما أنه ليست هناك وسيلة للاتصال مع الله أو بالعكس، فليس باستطاعة أحد أن يعطيه حقه من المدح سوى الشياطين الصارخة التي تتكون منها الذرة. والإنسان، إذا تقبل هذه المعضلة كأمر ضروري، فإنه يستطيع حينذاك أن يختار بين وسيلتين للعمل: إما أن ينبذ الله ويعتمد على إنسانيته، أو أن ينبذ إنسانيته ويعتمد على الله.

ينصح السيد جيفرز، في الحكايات التي سبقت «كودر»، وفي معظم غنائياته بالاختيار الثاني. لقد حاول في «كودر»، وكذلك في «هبوط ثورزو»، التوفيق بين الأمرين: أي إنه بالرغم من معرفة شخصيات التراجيديا أن الاختيار الثاني هو الأعقل، إلا أنها تختار الأول بنوع من العناد الفاتر. وهي تصر على الحياة دون معرفة السبب في ذلك، ودون أي تطلع إلى خير سوى الفناء النهائي في الكيان الإلهي عندما يحين الوقت. وعناد هذه الشخصيات لامعنى له.

إن الحياة على هذا المنوال فسق وشر هدام غدار، وهذا بالذات مايشير إليه السيد جيفرز بالنسبة للأخلاق اليونانية والمسيحية. أما صوفية رجل كسان جوان دي لاكروز فتقدم لنا صورة عن نظام روحي إنساني كسابقة للاتحاد مع الإله. أما بالنسبة للسيد جيفرز فإن هناك وسيلة بسيطة وميكانيكية جاهزة على الدوام هي الانتحار. ولا أظن أنه لجأ إليها على الإطلاق.

إلا أن السيد جيفرز في رفضه أن يخطو هذه الخطوة، يوضح لنا حلقة من سلسلة ممتعة من التسويات الرومانتيكية، فالشخص الرومانتيكي من النوع المستغرق في تأليه الكون ينكر الحياة إلا أنه يستمر مع ذلك فيها. وكل الرومانتيكيين تقريباً

يندِدون بالعقل والفلسفة، إلا أنهم يقدمون مبررات لموقفهم هذا، وهي مبررات مفككة بالضرورة إلا أنها منطقية في قصدها. وهم يميلون إلى التحقير من شأن التكنيك الأدبي، إلا أنهم يكتبون غالباً بكفاءة ضئيلة. وموعظتهم الأساسية هي عقيدة التعادل الأخلاقي، إلا أن عملهم سواء كان شخصياً أم أدبياً، هو دحض لهذه العقيدة لأنه يعتمد على الاختيار. ولا يمكننا أن نتهم جميع الرومانتيكيين بأنهم مصابون بهذه الأشكال المختلفة من الغموض، إلا أن الرومانتيكي المصاب بجميع هذه الأشكال من الغموض هو أبعد عن التناقض من غيره المصاب ببعضها، إذ تنطلق جميعها من المنطلق ذاته من وجهة نظر عقلية. أما السيد جيفرز، فبعد أن يطعن في الحياة البشرية وينكر أهمية قوانين هذه اللعبة، فإنه يحاول أن يكتب قصصاً وأشعاراً درامية، أو بتعبير آخر أشعاراً تعالج أناساً يلعبون لعبة الحياة. ويسوع بطل «العزيز يهوذا»، الذي يتكلم كما يبدو بلسان السيد جيفرز، يقول إن السبب الخفي لمبدأ العفو هو أن الإنسان مجبر على القيام بتصرفات معينة يسوقه إلى عملها الكيان الإلهي، ولذا فهو عاجز كلياً. ولكن جيفرز يضيف إلى قوله مباشرة أن هذا السر يجب أن يُحْرَس خوفاً من أن يتفشى فيندفع الإنسان هائجاً كالمجنون، ويشرع في تغيير تصرفاته. أما «النساء في بوينت سور» فهي مختبر كامل لفلسفة السيد جيفرز، ومثال تام على طريقته الروائية. إن باركلي، الكاهن المجنون، يعظ بدين السيد جيفرز، وتلاميذه يتصرفون حسب تعاليمه فيصبحون آليات عاطفية، وكتلاً من الشبكيات الفاسدة المتفضة قد زالت إنسانيتها. وبما أن التجربة الإنسانية لامعنى لها في هذه الظروف بحكم الضرورة التي تفترضها القصيدة، فلا يمكن حينئذ أن يوجد تسلسل ضروري للحوادث، وكل عمل معادل لأي عمل آخر، وكل عمل مجرد من النتائج ويحدث في فراغ تام، ومعظم الحوادث يمكن أن تنقل إلى تسلسل مختلف دون أن يسلب منها شيء سوى شعور السيد جيفرز بقوتها النسبية. وبما أن القصيدة من تأليفه، بالطبع، فإن شعوره هذا يمكن أن يبدو بمظهر

المقياس القانوني. والمشكلة هي أن هذا المقياس غنائي وليس قصصياً أو درامياً، لذا فليس من الممكن نظم قصيدة غنائية ناجحة مكونة من مائة وخمس وسبعين صفحة، إذ إن جوهر التعبير الغنائي هو التركيز. إلا أن هذا الأمر ممكن على الأقل من وجهة نظرية، والصعوبة هي أن القصيدة الغنائية تحقق تأثيرها عن طريق تعميم التجربة (أي أن الدافع في هذه القصيدة موجود بشكل صريح أو خفي على هيئة ملخص، ونحن لا نعبّر عنه عادة بحكاية مفصلة) وتركيز العبارات. والشعر الغنائي يميل إلى الإيضاح. أما الشعر الروائي فيستطيع أن يحيا دون تميز في الأسلوب، شريطة أن يكون المنطق الروائي تاماً الزامياً كما في مؤلفات بلزاك، وغالباً ما يتحقق هذا في المؤلفات النثرية. أما السيد جيفرز -كما أشرت- فإنه قد نبذ المنطق الروائي ولذلك لم يفز بأسلوب متميز. وكتاباته، بيتاً بعد بيت، لاتتجاوز حدود التفاهة والادعاء، وثمة عبارات قليلة جيدة إلا أنها قليلة جداً، وليس فيها ما هو من الدرجة الأولى.

ليس لدى السيد جيفرز من طريقة لتغذية قصيدته الغنائية سوى استخدام مسلسلات عرضية (أي متكررة وغير روائية) من الحكايات (وهذه الحكايات هي تفاصيل غير صافية غنائياً، وهي مثقلة بمعلومات تمنعها من أن تعمل بشكل مناسب كتفاصيل غنائية). أما عقيدته الفلسفية، ومعضلته الفنية كذلك، فتتطلبان أن تكون هذه الحكايات على مستوى من هستيرية الشعور. وبهذه الطريقة يطالب السيد جيفرز باستمرار بالشعور المتطرف الذي لايستند إلى بناء أو تفصيلات، بل يغدو من أجل ذلك هستيريا لا ضابط لها، هستيريا مؤذية لذاتها.

إن «كودر» تحتوي على حبكة يمكن أن تكون سليمة في خطوطها الرئيسية، كما أن «كودر» تحتوي أيضاً على أفضل أشعاره.

والأبيات التي تصف فقمات البحر عند الفجر، هي بنوع خاص، جيدة

جداً. إلا أن الحبكة غير واضحة بسبب افتقارها إلى الأسلوب وإلى الذكاء الأخلاقي من جانب المؤلف. وكما هو الحال في «هبوط ثورزو» التي هي أسوأ كتاباته، فإن أبطال الرواية يرغبون في العيش نتيجة لعناد تافه غير منطقي على الإطلاق، وأعمالهم هي كذلك كرغباتهم غامضة. والسيد جيفرز لايود أن يعترف بالدافع المفهوم لهذا التصرف، وهو الجبن. وفي «البرج وراء التراجيديا» يتناول السيد جيفرز حبكة من أفضل الحبكات الجاهزة، وهي موقف «أوريستيز-كلايتمنسترا»، وقوتها الفريدة تكمن في اضطرار أوريستيز إلى أن يختار بين جريمتين: قتل أمه أو الإخفاق في الانتقام لأبيه. ولكن أوريستيز يرتد في اللحظة الأخيرة إلى دين السيد جيفرز، ثم يشرح لإليكترا، التي حاولت أن تغريه، إنه بالرغم من أن الناس قد يحسبون أنه هارب من آلهات الانتقام، إلا أنه في الواقع لايفعل أكثر من الانطلاق إلى أعالي الجبال ليتأمل النجوم. وهذا مما يجعل العمل السابق تافهاً بالطبع.

أما «العزيز يهوذا» فهي جرعة مخففة من «النساء في بوينت سور»، ويسوع يقوم مقام باركلي إلا أن الخلفية أقل تفصيلاً. و «الراعية المحبة» تعالج موضوع فتاة تعرف أن موتها محتم في وقت معين أثناء الوضع، وهي تطوف في الريف ترعى قطيعاً صغيراً ومتناقصاً من الأغنام في وله يقرب من العبادة. والحوادث هنا حكائية قابلة لتبديل مواضعها فيما بينها، والشعور غنائي أو لاشيء. أما البطلة فتتصرف بقسوة من باب إلى باب، وتسقط الأغنام الواحدة بعد الأخرى على مرأى من القارئ، وتكون هذه الأغنام والأبواب مادة القصة حتى تموت الفتاة نهائياً في حفرة، في محاولة مستحيلة لولادة طفلها.

النوع الثاني: الأسلوب المنطقي

وأعني ببساطة بالأسلوب المنطقي في التأليف، التدرج العقلي الواضح من

تفصيل إلى آخر : فالقصيدة لها بناء تفسيري واضح . وقصيدة مارفيل «إلى عشيقته الحيية»، كما قال ت-س-إليوت ، تشبه في بنائها القياس المنطقي، وذلك إذا اعتبرنا فقط العلاقات بين الفقرات الثلاث، إذ إن البناء يتكرر في كل فقرة .

والأسلوب المنطقي هو إجراء متأخر وسفسطائي اتسع انتشاره في أوربا خلال القرنين السادس والسابع عشر، مع أنه قد ظهر قبل ذلك واستمر فيما بعد . وقد استغلته المدرسة الإنكليزية الميتافيزيقية قبلاً، وأتقنته كما أفسدته مراراً كثيرة، هذا مع العلم بأنها استخدمت إجراءات شعرية أخرى . إن البناء المنطقي يغدو لدى الشعراء الميتافيزيقيين في بعض الأحيان، ولدى كتاب الدراما المعاصرين لهم في أحيان كثيرة، وفي شعر القرن العشرين بشكل أكثر من ذلك بكثير ؛ يغدو قشرة فارغة من المنطق تستغل أنواعاً خاصة مراوغة من الشعور، وسأحتفظ بأشكال المنطق المزيف كي أعالجها تحت عنوان آخر .

وإذا اتسعنا بهذا النوع بعض الاتساع، فقد نضم تحت هذا العنوان القصائد العقلية ضمنياً، شريطة أن يكون هذا التضمين العقلي واضحاً في كل النقاط . ويمكننا أن نقدم قصيدة وليام كارلوس وليامز «في الطريق إلى مستشفى الأمراض السارية» كمثل على ذلك . ومن ناحية أخرى فإن قصيدة رامبو «الدمعة» مثال على ما يدعوه كينيث بيرك بالتدرج النوعي، وهو نوع من الإجراء سأبحثه فيما بعد . وهذه القصيدة، كقصيدة الدكتور وليامز، تصف منظراً طبيعياً، إلا أنه خال من الشكل . بينما نجد أن قصيدة وليامز، بالرغم من بساطتها، قصيدة تأمل موجه، أما قصيدة رامبو فهي لون من هلع مهووس لاعقلاني .

النوع الثالث- السرد

إن السرد يحقق تماسكه من خلال الشعور بأن الحوادث المتتابعة هي أجزاء ضرورية من سلسلة هادفة، أو تداخل معقول في سلسلة طبيعية مسببة، وهو في

هذا مشابه لعلم المنطق. فالبطل، كما هو، وفي موقف معلوم، يتصرف بطريقة طبيعية أو غير طبيعية. فإذا بدأ عمله بشكل طبيعي، وكان العمل بالإضافة إلى ذلك ممتعاً إلى حد معقول، ومهماً من وجهة أخلاقية، فإن السرد عند ذلك يكون ناجحاً. وإلى هذا الحد وأنا أعتقد أن السيد كينيث بيرك مخطئ في انتقاد القصة في القرن التاسع عشر لقصر اهتمامها على مايدعوه بعلم نفس البطل، وإهمالها علم نفس الجمهور: وهو يعني بالأول أن تكون الصورة معقولة قدر الإمكان، وبالتالي الاهتمام بتلك التدابير الخطابية التي تسر القارئ وتدهشه، تدابير من النوع الذي كان فيه فيلدينج سيداً كامل السيادة. إن السيد بيرك يغفل الحقيقة القائلة بأن البلاغة لاتوجد دون موضوع، وإن موضوع القصص يعتمد على السرد الروائي، وإن أهم أدوات المؤلف للسيطرة على اتجاه الجمهور هي باختصار سيكولوجية البطل. إلا أن السيد بيرك محق في رأيه بأن هناك أساليب أقل أهمية لكنها ضرورية للسيطرة على اتجاه الجمهور، وأن معظم القصص النموذجية في القرن التاسع عشر، تعاني إلى حد كبير بسبب إهمالها لهذه الوسائل تارة أو إساءة استعمالها تارة أخرى.

يعكس السيد بيرك في مؤلفاته المعادلة الفكتورية بطمأنينة سابقة لأوانها وغير مشجعة. وهو يركز في روايته «نحو حياة أفضل» على الجملة، أو على الفقرة أحياناً: أي على الأمور العرضية. ويبدو أن غايته الرئيسية هي أن يستشهد به الآخرون، وقد تحقق له ذلك. ويحتوي كتابه على بعض الأقوال المأثورة الجيدة، وعلى الكثير من الأقوال الرديئة، وكذلك فهو يحتوي على بعض الاستطرادات الممتازة كحكاية طالب العلم ذي الوجه الشبيه بالخضار، أو كالفقرة التي تتناول فولتير. ويمكن نقل هذه التعابير السلسة من متن الكتاب بحصافة تامة، إذ إنه لايوجد في الواقع متن للكتاب. إن «نحو حياة أفضل» بشكل إجمالي أكثر إملالاً من ثاكيري، وكذلك فإن كتّاباً كجين أوستن وأديث وارتون، من ناحية أخرى،

يمكن أن يكونوا أكثر ذكاء من السيد بيرك، إلا أن ذكاءهم كذكاء موليير لايوجد منفصلاً عن سياق الرواية، لأنهم في المقام الأول يخلقون متناً للرواية.

وغالباً ما تعالج المخططات القصيرة النثرية كشف موقف معين بدلاً من تطويره فتكون النتيجة متوازية. إلا أنه إذا كان النثر ماهراً وغير مسرف في الطول، فإنه قد يكون ناجحاً، ورواية «في دالميري» لكننجهام جراهام مثال جيد على ذلك. وإذا كانت الأمور الأخرى في القصيدة متكافئة (وهذا بالطبع مستحيل) فإن العمل يجب أن يمنحها القوة.

ولايهم في قصيدة قصصية قصيرة إذا انكشف الموقف أو تطور، لأن قوة اللغة الشعرية تستطيع أن تجعل الكلام ذا تأثير عظيم في الحالتين. إن عملية الإنشاء ذاتها يمكن في الواقع أن تتخذ في قصيدة قصيرة صفة درامية عميقة. والترانيم الشعرية الإنكليزية المشهورة، «إدوارد» ثم «لوك هافرجال» تأليف السيد ي. أ. روبنسون، ثم «ذهابها» تأليف أجنس لي، كلها أمثلة على الكشف، وهو في مستوى عال من الامتياز.

أما «اروس تورانوس» تأليف السيد روبنسون، فهو مثال جيد على التطور ضمن قالب قصير. هذا ويمكننا توضيح تماسك الشخصية- كما في روايات هنري جيمس- بواسطة حبكة مقفلة أو درامية، حيث تتفاعل شخصية مع الأخرى، ولاتلعب الحوادث أو التغيير الميكانيكي إلا دوراً بسيطاً. وقد تبرهن الشخصية على تماسكها في صراعها مع حوادث مجردة، كما في ديفو الذي يدفع بمول فلاندرز إلى مجاهل لندن، أو كما في ملفيل الذي يدفع بإيهاب إلى الاصطراع مع مجاهل معقدة من بحار وطبيعة متوحشة وشر أخلاقي. ويمكن أن تمزج بين هذين الحدين المتطرفين كما فعلت السيدة وارتون، فهي تجعل العدو اللاشخصي يتجسد في شكل إنسان مثل انداين سبراج أو ريسي الأكبر سناً الذي هو ناقص النمو أخلاقياً وعقلياً،

حتى أن بطل الرواية لايستطيع أن يكافحه باستعماله طرقاً إنسانية . والرواية ليست دراما ، ومن غير المعقول أن نطالبها بحبكة درامية . وهذا الشكل يسمح بمعالجة جزء كبير من المادة التي تستحيل معالجتها في الدراما ، وبما أن هذه المادة مهمة في الحياة البشرية فتجب معالجتها . إلا أنه من المؤكد أن الرواية تتطلب تماسكاً في الشخصية ، والتماسك يستوجب التغيير . إن فيلدينج ممل في الجزء الأكبر من تأليفه لأن شخصياته لاتتطور ، وحوادثه تافهة وليس هناك مبرر قصصي لوجودها سوى تدريب الأسلوب . أما بلاغة ديفو فهي أقل رشاقة ، إلا أن أفكاره أشد صلابة .

وبالإضافة إلى تمتع رواية الحوادث بمدى أوسع من مدى الرواية الدرامية ، فإن لها ميزات أخرى نادراً ما تدرس . إن المؤلف أقل تقيداً بالمضمون الدقيق لعقول شخصياته ، ولذا فإن لديه فرصة أعظم كي يعرض اتجاهه الخاص ، الذي يكون في معظم الأحيان أكثر تعقيداً من اتجاهات شخصياته . ولو عالج فيلدينج «توم جونز» من وجهة نظر توم جونز لأحرجه ذلك غاية الإحراج ، كما أن ملفيل ينجز بسبب حريته الشخصية أكثر مما ينجزه فيلدينج . والخرافة القائلة إن المؤلف يجب أن يكتب من داخل عقول شخصياته ، فيظهرُ أنها نمت إلى حد كبير كردة فعل لتدهور قيمة فيلدينج بين الفكتوريين ، وخصوصاً ثاكيري وديكنز وربما ميرديث ، وكذلك بشكل جزئي ، نتيجة لما حققه الأسلوب الجديد الذي اتبعه فلوبير وهنري جيمس . إلا أن فلوبير يضللنا لأن كمال أسلوبه ودهاءه يقدمان لنا عنصراً هاماً خارجاً عن شعور الشخصيات بطريقة ربما نغفل عنها . أما جيمس فلايضللنا في هذه الناحية فحسب ، بل في كون شخصياته ذات مستوى عال من التطور كالمؤلف نفسه ، ولذا لايكاد القارئ يميز بين الاثنين في كثير من الأحوال . والخرافة هذه تتحول إلى سخف شديد في بعض قصص السيد همنجواي القصيرة عن المتقاتلين من أجل الربح ومصارعي

الثيران الذين لا تفضل آراؤهم عن تجاربهم الشخصية آراء «الأطفال الذين يضعون قبعات الشمس» أو «الزنجي الأسود الصغير».

أما من وجهة نظرية، فيجب أن نرغب في ذلك التقليد الروائي الذي يسمح للمؤلف أن يعالج شخصياته من موضع خارج دماغ الشخص المعالج رسمياً، على أن يسمح له هذا الوضع بتحليل المادة كمؤلف وتلخيصها وترتيبها دون أي اهتمام بالطريقة التي يفترض أن تكون الشخصية قد رأت بها هذه المادة أصلاً. ويجب أن تتيح هذه الطريقة أعظم الإمكانات للمجال البلاغي، وكذلك لذكاء المؤلف كي يشرف مباشرة ويسمو على ذكاء الشخصية ونواقصها. كما أنها يجب أن تعير أعظم اهتمام ممكن لما دعاه السيد كينيث بيرك بسيكولوجية الجمهور، مادامت هي منفصلة عما يدعوه بسيكولوجية البطل. إن السيد بيرك يستخدم في روايته «نحو حياة أفضل»، وبشكل مُحَوَّر، تقليد «تيار اللاشعور»، وبذا فهو يضيق المجال البلاغي إلى حد كبير، ويحصر نفسه في ناحية ضيقة جداً من سيكولوجية البطل. هذا بالنسبة إلى تركيب عمله بشكل إجمالي، وبالنسبة إلى العلاقات التي تتجاوز ماتشتمل عليه الجملة الواحدة. أما العرف الذي أنصح به فهو التراجم الممتازة أو كتب التاريخ الجيدة جداً (كتراجم جونسون مثلاً، أو هيوم أو ماكولي) كبديل عن التقاليد المختلفة السائدة الآن بعد جويس. والتفسير، وكذلك الملحضات التاريخية، يمكن تحويلها إلى فن. والواقع أن أعظم نثر في الوجود هو من تأليف أقدر الكتاب على الشرح والتفسير. والرواية يجب ألا تتخلى عن مصادر القوة هذه. ولو جادلنا بأن الهدف الأول للروائي هو أن يصل إلى جمهور ينعزل عنه أعظم المفسرين بسبب جودتهم أو امتيازهم، فإن القاص يكون آنذاك غير جدير بأن يناقش جدياً، إلا أنني لا أضع توصياتي هذه دون أمثلة: إذا تغاضينا عن بعض النواقص الفردية من حيث تحديد مجال الفكر، ومن حيث عيوب المسلك، فإننا

نذكر جين أوستن وملفيل وهوثورن وهنري جيمس وفلدينج وديفو، وجميعهم يفي بالغرض. أما اديث وارتون في أحسن إنتاجها، «كالأخوات برانر» و«الفجر الزائف» و«وادي التصميم» و«سن البراءة»، فهي المثل الكامل بالتقريب.

النوع الرابع: الإشارة المزيفة:

إن كل بيت أو نص من الشعر الجيد، وكل عبارة شعرية جيدة، تنقل صفة معينة من الشعور، بالإضافة إلى مضمون معين قابل للشرح. ومن الممكن أن تنظم قصيدة متماسكة من حيث التسلسل المنطقي، وتكون مع ذلك غير متسلسلة من حيث الشعور ،أو حتى خالية من الشعور كلياً. وقد تجلى هذان العيبان في كل من ميرديث وبراونينج في أحيان كثيرة. ثم إن «هيرو ولياندر» لتشابمان هي استمرار معقول لبداية مارلو، إلا أن الانقطاع في الشعور أمر مشهور برداءته.

ولنفترض عكس هذه المعادلة، محتفظين من خلال تعابيرنا بتماسك الشعور، مخففين قدر المستطاع من التماسك العقلاني، ويمكننا تحقيق ذلك بطريقة من الطريقتين الآتيتين:

١ - أن نحتفظ بالأشكال الصرفية للكلمات، وأن نستعمل المفردات التي تؤدي إلى إيجاد شعور بالتماسك العقلاني، هادفين من وراء ذلك إلى استغلال هذا الشعور بالتماسك في حين أنه غائب أصلاً، أو نحن نضخمه على الأقل أكثر من حقيقته أو:

٢ - أن ننبذ كل تظاهر بالتماسك العقلاني. وقد دعوت الطريقة الأولى بالإشارة الكاذبة، وسأعالجها في هذا الفصل. أما الثانية فسأتركها إلى الفصل التالي:

تتخذ الإشارة الكاذبة عدة أشكال، وسأعدد هنا ما لاحظته من أشكالها.

وقد تكون قائمتي ناقصة، ولكنها كافية لتوضيح المبدأ المقصود، وتقديم أساس تبنى عليه ملاحظاتنا فيما بعد.

١ - التماسك النحوي في حالة عدم وجود التماسك العقلاني أو تضخيمه أكثر من حقيقته، وقد لايعني هذا أكثر من زيادة طفيفة في الآلية النحوية واللغو الثانوي. وهكذا فالآنسة مور تقول مثلاً في «الأرض السوداء»:

«إني أفعل تلك

الأمور «التي أفعلها» والتي لاتسر

أحداً سواي»

فالكلمات الواقعة بين قوسين زائدة. وكذلك تكتب الانسة مور في «التقوية»:

«مستقبل الأيام تقرره

قوة الإرادة»

بينما هي لا تعني أكثر من

«الإرادة تقرر المستقبل»

والآنسة مور تكتب عادة مثل هذه الأبيات على سبيل السخرية، ولكن الأمر ليس كذلك دائماً. وأعترف بأن سخريتها تبدو لي هشة مسهبة، لأن أداة التهكم «أي الشعر» قد ضعفت بسبب هذا التهكم. وهذا مثال لما سأشير إليه في مناسبات عديدة مقبلة كسفسطة شكلية في التعبير والمحاكاة، وهو الإجراء الذي يخضع فيه الشكل لمادة الشعر الخام. وكأن درايدن قد هبط إلى محاكاة أسلوب شادويل في محاولاته للهزء منها.

وثمة نوع آخر وثيق الاتصال بهذا الإجراء لكنه أشد منه صفاقة، وهو الاحتفاظ بالتماسك النحوي بينما يكون التماسك الفكري معدوماً أو طفيفاً. إن هارت كرين مثلاً قد وضع في بداية قصيدته «من أجل زواج فاوست وهيلين» المقطع التالي، وقد أخذه من مسرحية بن جونسون «الخيميائي»:

«وهكذا قد نتوصل بمهارة التلمود

واليونان الكفرة إلى تشييد

بيت هيلين ضد الإسماعيلي،

ملك توجارما، ودروعه

الصفراء والزرقاء والنارية، وضد قوة

ملك أبا دون، ووحش سيتيم

التي يفسرها الحاخام داود كيمحي، واونكلوس

وآبن عزرا بأنها روما»

هذه واحدة من عدة فقرات في المسرحية تتكلم فيها الشخصيات كلاماً فارغاً وهي ترمي إلى الدلالة على احتوائه أسراراً عميقة، أو إلى التعبير عن حالة عقلية يسودها الذهول المصطنع، والمثال الوارد أعلاه يخدم هذين الغرضين بوضوح. إن هذا الهزء ضروري لحبكة الرواية عند جونسون، والقارئ يعرف هذه الضرورة ولايعترض عليها، لذلك فهو مضطر إلى قبول كل التضحيات الشعرية الواردة في النص بسرور لاتشوبه شائبة مهما بلغ زيفها، ومادام يتلقاها دون أي مقابل. لقد فُرِضَ الشكل التعبيري الذي أشرت إليه، على جونسون وإلى حد ما لأسباب درامية، إذ إن الشخصيات يجب أن تتمثل بذاتيتها. وهذا قد يدل، أو لا يدل على عيب في الوسيلة نفسها إذا قورنت بأساليب الهجاء الأخرى. ولكن وعلى أي حال

ثمة سوء استغلال لهذه الوسيلة، ويبدو أن جونسون كان يشعر شعوراً تاماً بهذا الإجراء الذي يعتبر عادة بدعة ميلارمية أو رامبوية. ويبدو أن كرين قد وجد مثاله الرئيسي لهذا النوع من الكتابة في ما كتب جونسون. ويختلف جونسون عن كرين بأنه لايستخدم هذه الوسيلة عندما يعبر عن ذاته، ولكنه يستخدمه فقط لتشخيص المحتالين.

إن مقطعي الشعر المرسل من قصيدة «فاوست وهيلين» يشبهان هراء جونسون إلى حد كبير، ولنضرب على ذلك هذا المثل:

«غبار العقل تنفضه أجنحة عصفور.

والأعداد يلفظها الإسفلت، فتزحم.

حواشي النهار وتدهم المنعطفات.

وتبعث الفجر في كل زاوية.

للصيدلي وللحلاق وبائع التبغ.

حتى تنتزعها فجأة عتمة المساء الزاحفة.

وتأخذها إلى مكان

عذري، رطب أقل تحطيماً»

هذه الأبيات تامة من حيث النحو، ومفهومة إذا لم نتفحصها بدقة. ولكننا إذا استعرضنا ما تقوم به «الأعداد» من نشاط فسنجده غامضاً غموضاً تاماً. ولو افترضنا أن «الأعداد» مرادفة لأعداد من الناس أو مرادفة للجماهير، فإن الغموض يتجلى عندئذ في نقطة أو نقطتين لا أكثر. وإذا افترضنا أن هذه الأعداد هي تجريد رياضي للحياة الحديثة، تجريد هيكلي أو مؤقت أو حالي أو ما شابه ذلك، فسيغدو

الأمر أكثر وضوحاً، ولكن الأبيات الخمسة الأولى رفيعة وغير مباشرة إلى حد لايشوبها معه شيء من الغموض، بينما نجد الأبيات الثلاثة الأخيرة غامضة كلياً.

وثمة مثال أفضل من نوع الكتابة هذا ذاته نراه في قصيدة أقصر لكرين نشرت في المجلد ذاته، وتدعى «تفاح صباح الأحد»

«ولدٌ يجري مع كلب أمام الشمس يخبان،

بخطوات تلقائية متباعدة تعطي كلا منها مداراً مستقلاً

ونوراً خاصاً لايخبو

في الوادي الذي يعيشان فيه

(ويدعى خمر البراندي)»

فإذا أخذنا البيت الثاني من خلال اتصاله بالأول، فإننا نراه يدل على فعل الصبي، إلا أنه يبين ذلك بطريقة غير واضحة وبالإيحاء. وإذا اعتبرنا المضمون المنطقي فحسب، فإننا نجد ما يقوله البيتان بمثابة طلسم. ويمكننا طبعاً أن نقوم بتفسير منطقي، إلا أننا لانفعل ذلك بالبحث عن المضمون المعقول لهذه الأبيات، بل بالسعي وراء كل مايشير إلى سلوك هذا الصبي، ثم الوصول من خلال ذلك إلى تقرير منطقي مربوط به. وللبيت جمال خاص، كما أنه يؤدي غايته ويوصلنا إلى مايريد أن يوصلنا إليه! وأنا أعترض عليه في استعماله حركات معينة ليست كاملة التأثير. ولو كان الشاعر شاعراً أعظم، لاحتفظ بمنطقية البيت واستغل الإيحاء في الوقت ذاته، وعندئذ يكون قد نظم شعراً أكثر تركيزاً.

٢- نقل القيم من حقل تجربة إلى آخر لاتنتمي إليه.

وسأوضح هذا الإجراء بنصوص من قصيدة كرين «الرقص». مطلع القصيدة وصف لرحلة تبدأ بالقارب عبر نهر هدسون، وتستكمل بالسير على الأقدام فوق

الجبال. ويبدو تقدم البطل أو القاص في طريقه وكأنه عودة إلى الماضي، إلى أن يصل إلى مشهد رقص هندي يُحْرَق خلاله زعيم يدعى ما كوكيتا وهو مربوط إلى وتد. ومن هذه النقطة تبدأ القصيدة بتناول موت ماكوكيتا وتأليهه. ويحدث هذا التأليه على شكل توحده مع بوكاهونتاس [1] التي ظهرت في هذه القصيدة وفي سابقتها. والنهر يرمز لإله أسطوري يمثل التربة الأمريكية. والفقرة الشعرية التالية هي ذروة القصيدة وأبرز نقطة فيها:

«أو كعظاية في الظهيرة اللاهبة،

تقذف برجليها وتتلون تحت الشمس

تضحك من مصيرها، كالأفعى، وكأنها الزمن نفسه

والقمر. هكذا رأيت بداية تحولك.

ورأيتك تغوص لتقبل ذلك القدَر،

كشهاب أبيض، وتشع بالقداسة، وتمتزج

أخيراً بكل ما هو كامل وحر،

هناك حيث الآلهة الأوائل منهم والأواخر يرعون خيمتك».

أما بقية القصيدة فتطوير للموضوع ذاته والحالة ذاتها. والصعوبة تكمن في معنى التوحد، ويمكن النظر إليه بطريقتين: كعملية فناء وانحلال في تربة ماكوكيتا، أو كعملية دخول في نوع آخر من الحياة السامية. وليست هناك تسوية ممكنة بينهما.

---

(١) بوكاهونتاس: فتاة هندية يقال إنها أنقذت حياة الضابط جون سميث، وتزوجت الإنكليزي جون رولف.

وإذا اخترنا الاحتمال الأول، فلا علاقة إذن للغة التوحد الصوفية والمادية بالحادثة: إنها لغة منقولة بكل ماتتضمنه من معان، من حقلين للتجربة مختلفين كلياً. والنص إذاً طفيلي لأن تأثيره على المشاعر لايتعلق بموضوعه، والكلمتان «كامل وحر» مثلاً تحملان معانيهما العادية. إلا أن معناهما المنطقي في هذا السياق هو «محدّد ومبدد» وكذلك كلمة «قداسة» التي تحمل معاني خاصة من ماضيها الديني، فإن معناها هنا مجرد من المعنى البشري، أو على وجه الدقة «مجرد من المعنى». وكذلك فإن الانتهاء هو السعادة، إلا أن هذا كلام فارغ، فالانتهاء هو الانتهاء. وإذا كانت هناك حالة من السعادة فهي حالة وليست انتهاء.

وإذا قبلنا الاحتمال الثاني وافترضنا ضمنياً وجود تجربة صوفية حقيقية، فليس في القصيدة أو في أي موضع آخر من أعمال كرين شيء يهدينا إلى طبيعة هذه التجربة. والخلاصة الوحيدة الممكنة هي أنه كان غير متحقق من مشاعره، ولم يكترث بمعرفة ما كان يتحدث عنه فعلاً. إلا أنني أعرف تماماً أنه يمكن شرح بعض الأجزاء الغامضة، ولو لم يحصل ذلك إلى حد مقبول. وثمة هامش واسع من الغموض والتهيج الذي لامعنى له بالرغم من رونق اللغة في بعض الأحيان، مما يدعو إلى نسيان أو محاولة نسيان، ماتفتقر إليه القصيدة.

لاشك بأن كرين قد خلط بين فكرة الانتهاء والسعادة، وأنه كان صوفياً متحمساً مؤمناً بألوهية الكون. والدليل على ذلك أنه في هذه القصيدة قد مثّل السعادة بالتوحد مع بوكاهونتاس التي ترمز إلى وحدة تربة أمريكا. ويوجد دليل آخر على ذلك في قصيدة «النهر»، وفي بعض القصائد القصيرة الأخرى. إلا أننا لانخلق ديانة ومفهوماً عن الخلود بمجرد أن ندعو التربة بوكاهونتاس ثم ننظم شعراً غرامياً يتغنى بالفتاة الهندية التي تحمل هذا الاسم. إن كرين يشير باستمرار إلى فكرة لايستطيع التعبير عنها، ولم يكن لها وجود فعال على الإطلاق.

إننا نواجه الصعوبة نفسها في «الأطلانط» وفي المقطع الأخير من «الجسر»، حيث يتتابع «الرقص» و«النهر» ليشكلا جزأين أساسيين في القصيدة، ونحن نرى على صورة حلم أو هذيان «جسر بروكلين» وكأنه الأطلانط الجديدة أو أمريكا المستقبل. واللغة مدهشة إذ تكاد تسامي في بعض اللحظات، وبطرق خاصة، أروع ما كتبه كرين:

«كالتحية كالوداع، على ذرا تزركشها النجوم،

وفي همسات ترليون [1] من المطارق تلمع صور [2]

وعلى صرخات السندان الطويل من الدهور

يشد الصمت على طرواده وثاقه»

إن التجسيد الشعري الوحيد للمستقبل، والمصدر الوحيد للنشوة هو الرؤيا الكمية لمدن كبيرة ذات أبنية أكثر ارتفاعاً. ويمكننا أن نرى في هذا شيئاً من مجاز، إلا أننا إذا حاولنا أن نحدد هذا المجاز أو نجعله مفهوماً، فإننا نبعد عن النص الشعري، وتصبح الحماسة غامضة من جديد.

٣- الإشارة إلى حبكة غير موجودة.

ويمكننا إيضاح ذلك بسهولة كبيرة بالرجوع إلى مختارات من ت. س. إليوت. وسأستشهد هنا بأبيات من «جيرونشن»

«أن يؤكل ويوزع ويعب

بين الهمسات، ويتناوله السيد سلفيرو.

---

(١) ترليون يساوي مليون مليون المليون.

(٢) مدينة صور.

بأيد ملاطفة في ليموجيس

حيث تمشّى طوال الليل في الغرفة المجاورة.

ثم هاكاجاوا وهو ينحني بين المردة.

ومدام دي تورنكست في الغرفة المظلمة.

وهي تبدل الشموع والآنسة فون كولب.

وهي تستدير في القاعة ويدها على الباب»

لقد ذكر كل من هؤلاء الأشخاص وهو يقوم بعمل، وكل عمل، ماعدا ما يؤديه هاكاجاوا، يتضمن موقفاً سابقاً، وحتى عمل هاكاجاوا يتضمن شخصية سابقة لم تفسر، إلا أنه ليس لدينا أي تلميح عن طبيعة هذا التاريخ المتضمن. والشاعر يدعي وجود شعور، إلا أن الدوافع أو الهدف من هذا الشعور غير مصرح بها، وثمة احتمال كبير في ألا يكون لدى الشاعر ذاته فكرة عن المعنى أوضح مما لدى القارئ. ولا أرغب في الظهور بمظهر من يصر على أن السيد إليوت يحب أن يسرد التاريخ القديم كي يتمم القصيدة المعينة. وبما أن العرف معلوم فإن الغموض ضمني، وليس مؤذياً نسبياً إذا قورن بغموض كرين. ولكنه غموض، أعني أنه إسهاب منغم منفعل. وأنا أفضل تقليداً أكثر اقتصاداً وصراحة.

إن السيد إليوت يفعل الشيء ذاته في موضع آخر، ولكن بمهارة أقل. والنص التالي مأخوذ من «بوربانك وبيديكر، وبلايشتاين وسيكار»

«اجتاز بوربانك جسراً صغيراً

وهبط إلى فندق صغير.

ووصلت الأميرة فوليوباين.

كانا معاً فوقع»

ما هي أهمية الوقائع في البيتين الأولين؟ ليست لهما قيمة حقيقية من حيث الإدراك الحسي، وفي الإشارة الكثير من عدم الاكتراث. لذا يجب أن تكون لهما قيمة إخبارية، كما يكون لمثل هذه التفاصيل في قصة بوليسية، هذا إذا كان لهما قيمة أصلاً. إنهما لا يؤثران على ما يليهما من الأبيات، ومعظم ما يليهما غامض بالطريقة نفسها تماماً. كما أنهما ليسا ضروريين حتى بالنسبة للبيتين اللذين يتلوانهما مباشرة، إذ يمكن للأميرة فوليوباين أن تقابله في أي مكان آخر، وعلى أثر أي عبور آخر.

٤- إشارة صريحة إلى قيمة رمزية لا وجود لها.

والأبيات التالية مأخوذة من قصيدة بعنوان «المتحف» للسيد ألان بورتر.

«كان اليوم فارغاً، شديد الصفرة بفعل الغبار،

وطريق حوّارية تمد أصابعها في الأراضي السبخة

والهواء الرطب القذر يغلف المدينة

فلايحرك الخيزران ورقة واحدة...

وفجأة حول زاوية جانبية يتحرك بتثاقل

شيخ أعرج لا لون له على الطريق.

وحلقات الغبار تدور حول عكازتيه المحددتين،

ثم تستقر بسرعة. وعوى كلب. والتفت

العجوز الأعرج حوله وعندما لم ير أحداً

أطلق ضحكة سريعة قصيرة ثم مشى خطوة

وتوقف ثانية لينظر حوله ويضحك من جديد.

«ذاك» قالت فتاة في صوت خفيض «هو الله»

ولم تحر أمها جواباً. وتذكرت

«كنت أعرف شحاذاً أعرج هرماً أصابه الجنون.»

لقد كتبت القصيدة بمهارة، وتوفر لها تركيب ناعم غير عادي، والحقيقة أن تركيب العمل كله هو الذي يوفر الجو المؤثر للتعليق المصطنع عن الشحاذ. والتعليق يقدم بمهارة كبيرة. والمنظر الطبيعي كثيف وغامض. وكأن المعنى لم يصرح به. وفي وضع كهذا، يبدو تشبيه الشحاذ بالله لبرهة من الزمن أمراً مريعاً، ولا يستمر هذا الشعور أكثر من دقيقة واحدة، إذ ليس هنالك أي قاعدة مفهومة لهذا التشبيه. فـ «الشحاذ» قد عومل وكأنه رمز لشيء يمكن اكتشافه. وإدخال الشحاذ يبدو وكأنه قطعة ماهرة جداً من يد خفيفة، إلا أنه ليس تفصيلاً عرضياً بل هو ذروة الوصف وموضوع القصيدة. وإذاً فإن لدينا قصيدة جيدة عن لاشيء.

٥- إشارة ضمنية إلى قيمة رمزية لاوجود لها.

قد يكون من الصعب أحياناً التمييز بين هذا النوع من الإشارة الكاذبة والنوع الأخير، أو الذي وضعته تحت عنوان القيمة المنقولة، ولذا سأحاول أن أختار أمثلة واضحة بقدر الإمكان.

وفي المقام الأول ثمة ما ندعوه بالإشارة الضمنية إلى قيمة حقيقية رمزية، ومثالنا على ذلك القصيدة الثامنة المدعوة نيميه في كتاب تروفيه [١] لهيريديا، والتي يصف فيها مصرع الأسد النيمي على يد هرقل. إن هرقل هو البطل المثالي، وذبح الأسد عمل بطولي، والفلاح الهارب هو الإنسان العادي الذي يؤدى العمل من أجله، والقصيدة مجازية بشكل صريح واضح. إلا أنه لايوجد في القصيدة أي

(١) جوزيف ماري هيريديا: شاعر فرنسي (١٨٤٢- ١٩٠٥)، مؤلف ديوان **تروفيه**.

إشارة إلى هذا القصد المجازي، ومايجعلنا نتعرف على القصيدة كمجاز هو معرفتنا بالأسطورة وبأساطير أخرى مشابهة. وكذلك ليس هنالك أي إشارة إلى القصد المجازي في قصيدة بليك «النمر»، ومعرفة القصد تعود إلى صراحة بليك المعقولة في أعماله الأخرى.

وكذلك يمكن وصف بند لاماضي له بطريقة تجعله ذا أهمية عامة نسبياً، وهذا هو الإجراء الذي تأخذ به مجموعة من أفضل قصائد الحركة الصورية. ومثال على ذلك قصيدة الدكتور وليام «في الطريق إلى مستشفى الأمراض السارية». وهكذا فإن الآنسة مور في قصيدتها المعنونة «أولاد عمي أمثال القرود» تصف ببغاء صغيرة بقولها:

الببغاء

تافهة عادية عند فحصها

تتلف

لحاء الشجر وأجزاء من طعامك لاتستطيع أكله.

وهناك أيضاً الحقل الشرعي للشعر الوصفي الصرف الذي ليست له معانٍ عامة ولايطالب بذلك. وللتمثيل على ذلك نستطيع أن نستشهد بنصوص عديدة من «الفصول» أو من كراب. ليست هناك محاولة في مثل هذا الشعر إلى توصيل أي شعور سوى اهتمام المؤلف بالجمال المرئي. ولايستطيع مثل هذا الشعر أن يرتفع إلى أعلى الذرا، إلا أنه شعر سليم ضمن حدوده الخاصة. ويمكن أن يحصّل قوة مدهشة كما نرى في بعض أشعار كراب الوصفية، وخصوصاً في وصفه للبحر. وهناك الكثير من هذا النوع من الشعر مما نجده مبعثراً في الأدب الإنكليزي.

ومن هذين النوعين من الشعر (النوع الذي يشير إلى قيمة رمزية حقيقية

بشكل ضمني ثم الشعر الوصفي) تنمو نوعية عاطفية زائفة شجعتها وأبرزتها حديثاً الحركة الصورية، إلا أنها في الواقع قد سبقت الحركة الصورية بما يقرب من قرن كامل.

هذا الشعر يصف المناظر الطبيعية أو مواد أخرى بقدرة كبيرة في بعض الأحيان، إلا أنه ينتحل صفة أو قوة من الشعور مصدرها غامض إلى حد كبير. وفي «أغنية المساء» لكولينز، نجد كآبة تنحرف نحو الفوضى، كما في وصف الخفاش مثلاً. وهي، في جميع الأوقات، أعمق من أن تنبع من مناظر المساء الطبيعية فحسب. ويختلف خفاش كولينز عن ببغاء الآنسة مور فيما يلي: الببغاء مثال حقيقي على الطريقة التي تصبح فيها الأشياء الغريبة عادية بفعل الألفة: هناك، بتعبير آخر، إدراك حي حقيقي للطير المذكور لايتجاوز نظام التجربة التي يمثلها هذا الطائر بشكل معقول. بينما نجد أن خفاش كولينز غير مجنون، كما أنه ليس باعثاً كافياً للجنون، ولكنه يستعمل للتعبير عن حالة عقلية غير ملائمة للشاعر. ومثله مثل رجل يقتل أمه ثم يكتب «قصيدة للرعد» يعبر بها عن شعوره. ومثله بالأحرى مثل رجل يقتل أمه دون إحساس بما يفعل، ولكنه يقاسي جميع الآلام المترتبة على ذلك، ثم يعبر عنها بنفسه. لقد استعمل رمزاً لتجسيد شعور لايتعلق بهذا الرمز ولايتعلق بأي شيء آخر يشعر به الشاعر، فالشاعر يعبر عن مشاعره قدر الإمكان دون أن يفهمها. وكولنز في هذه القصيدة، وفي قصائده الموجهة إلى الانفعالات غير المجسدة، هو الأول بين الشعراء الرومانتيكيين، وواحد من أفاضلهم. وهو لايحتفظ كجري بالموهبة الكلاسيكية للتعميم في جو من الكآبة، مع أنه قد أمد اللغة بعبارات غير عادية صالحة للاقتباس. أما قصيدة شيلي «إلى الرياح الغربية»، وإلى حد ما، قصيدة كيتس «إلى العندليب»، فمثلان على الإجراء ذاته، أي التعبير عن شعور معين، لا من خلال الباعث كما يفعل الشعراء التقليديون، بل من خلال

شيء غير متعلق بهذا الشعور على الإطلاق، أو هو غير متعلق به إلى درجة كبيرة، وهذا الشيء هو عادة المناظر الطبيعية. إن المنظر الطبيعي في حد ذاته ليس بالدافع الكافي للتعبير عن المشاعر الواردة في قصائد كهذه، والمنظر الطبيعي المناسب يذكر الإنسان فقط بمشاعر معينة ويستعمل كرمز لإيصال هذه المشاعر. ويمكن الدفاع عن الإجراء المذكور على أساس أن الشعور يمكن أن يكون عاماً، وأن القارئ حر في تقديم دافعه الخاص. إلا أن هذا الإجراء لايستطيع أن يحقق شعراً مركزاً كما في الطريقة الأولى، وكعمل يعبر عن التأمل الأخلاقي تكون القصيدة ناقصة مضللة خطرة.

تستخدم (هـ. د) في معظم قصائدها طريقة تكاد تكون مطابقة لطريقة كولنز. إنها عندما تصف منظراً طبيعياً يونانياً تكتب عنه مراراً وكأن هذا المنظر له مزية جوهرية تنطلق أوتوماتيكياً عند إدراك صفات المنظر الطبيعي. إلا أن هذه المزية هي أكثر أهمية من هذه الصفات في حد ذاتها. وليس تاريخ اليونان أو مدنيتهم ما يهمها، أنها في أغلب الأحيان لاتهتم بهما، إذ إن المادة بسيطة ريفية إلى حد مثالي، ونشوتها في حالات متكررة تنبع من الصخور والبحر والجزر (ونوعية الشعور تكاد تكون متطابقة في معظم قصائدها) إلا أن هذه النشوة لاتنبع من رؤية أي صخرة أو بحر أو جزيرة، بل ينبغي أن تكون هذه كلها يونانية. ولكن لم تكون يونانية؟ هل السبب هو الحضارة الأثينية؟ وإذا كان الأمر كذلك فلم الانشغال بمادة لاعلاقة لها بالحضارة الأثينية؟ ثمة علاقة غامضة كلياً بين الشاعرة المذكورة وأي شيء يوناني بصرف النظر عن قيمته، ومجرد ذكر أي شيء يوناني، كاف لإطلاق أشد مشاعرها قوة. وبما أن العلاقة بين هذه المشاعر والمناظر الطبيعية اليونانية قوية جداً ومصدرها غير مفهوم، فيمكن أن نصف هذه العلاقة بالعاطفية. ولايعني هذا أن العلاقة العاطفية قد أفسدت شعرها كله، ومعظمه قد فسد وشابه العيب كله تقريباً، إلا أن

هذا العيب طفيف جداً في بعض الأحيان، والوصف كذلك رقيق جداً. وقد استعملت المشاهد الطبيعية القريبة، من نوع أو من آخر، بالطريقة ذاتها تماماً طوال قرن. وقد استخدم المناظر الطبيعية الأميركية في أمريكا كتاب أمثال ويتمان وساندبرج وكرين ووليامز.

٦- إشارة صريحة إلى مبدأ للدوافع غامض أو لا وجود له.

يبدو في بعض الأحيان أن تمييز هذا الأمر من غيره من مختلف أنواع الغموض التي وصفتها أمر صعب، إلا أننا نجد من حين إلى آخر نصوصاً تحوي إشارة مزيفة من الصعب تصنيفها مع أي صنف آخر. وإذا تذكرنا الغموض الأساسي في «الرقص» لهارت كرين، وهو غموض سبق أن بحثته مطولاً فلننظر الآن في هذين البيتين له:

«شاهدنا جباهاً أسطورية تتقهقر كارهة

منزعجة ومسيرة إلى خضرة كثيفة»

يعتمد هذا النص كلياً على الشعور الدافع. وكلمة «أسطوري» لها مضمون منطقي بالنسبة لمن يؤمن بالأساطير ومن يجد فيها تجسيداً لفكرة. والآلهة الإغريقية الرئيسية هي بالنسبة لنا تجسيد مجازي لأفكار أفلاطونية. ما هي الأساطير التي نجدها في هذا النص؟ لاشيء. إلا إذا أدخلنا في حسابنا أسطورة بوكاهونتاس التي لايمكن تحويلها -كما رأينا- إلى أي فكرة. وكل ما هنالك مجرد شعور بعدم وجود الأسطورة. وكلمات كاره ومنزعج ومسير تتضمن كل منها دافعاً، إلا أن طبيعة هذا الدافع غير معلومة في هذه القصيدة، ولايمكن استنتاجها منها أو من مجموعة أعمال كرين. إنه لأسهل بكثير، في الواقع، إدراك نوع من المعنى العام في هذه الأبيات إذا قرئت معزولة عن النص، من أن نأخذها في سياقها كما سبق أن فعلنا.

إن تعابير كهذه، إذن، تعبر عن شعور بدافع منطقي، إلا أن هذا الدافع يكسوه غموض غير منطقي. والشاعر يتكلم وكأن لديه معرفة لايمكن توصيلها إلينا، ولكنه يستطيع أن يوصل المشاعر الناتجة عنها. وثمة شعور بالغموض وراء عاطفة يحاول الشاعر أن يعبر عنها بدقة. إنها إغراق ماهر في اللامسؤولية. والمهارة مدهشة، وليست اللامسؤولية كذلك، والشعر له طابع شبحي وكأنما نصفه موجود فقط.

٧- الإشارة إلى قيمة رمزية شخصية محضة.

في بعض الأحيان، وبسبب نقص في الثقافة أو لأسباب أخرى، يركز الشاعر مشاعره في رموز لايشاركه فيها أحد على الإطلاق، أو تشاركه فيها مجموعة صغيرة من البشر. وقد يشير الرمز الشخصي أو لايشير إلى رأي أو مفهوم واضح. فإذا دل على ذلك، وكان الشعر جيداً، فلابد للقراء أخيراً من أن يألفوا هذه الرموز. والواقع أن الكتابة الناجحة كافية لتحقيق هذه الغاية، كما يتبين لنا من المجهودات التي بذلت لتوضيح الأفكار الغامضة في جوهرها؛ أفكار بليك وييتس. ويمكننا القول بحتمية شيء من هذا الغموض بالنسبة لكل شاعر. ولا يمكن في بعض الأحيان التغلغل في هذا الغموض على الإطلاق، لأنه ناتج عن حوادث تاريخية. ومثالنا على ذلك الإشارة إلى التجارب الشخصية في قصائد شكسبير.

لقد أوضحت نوعاً متطرفاً من الإشارة المزيفة بالاستشهاد بنص لبن جونسون. وكان بإمكاني استغلال «الأغاني الجنونية» في القرنين السادس والسابع عشر، كتلك التي كتبها شكسبير وفلتشر وهيريك. لقد كتب صامويل جونسون في ترجمته لحياة درايدن ما يلي «كان يسر درايدن أن يدوس على حافة المعنى حيث يختلط النور بالظلمة. وقد أنتج هذا الميل لوناً من السخف كان يعرفه في بعض الأحيان ويجهله في أحيان أخرى». ويبدو أن هذه الطريقة كانت خلال أمد طويل

واحـدة من الإمكانات المتـعـارف عليـهـا في نظم الشـعـر، إلا أن توسع سـيطرة الموضوعات المنطقية قد عرقل تقدمها. وقد انطلقت هذه الطريقة كنتيجة طبيعية لمرحلة من الولع بالصوفية والإلهام بحد ذاته، ونتيجة أيضاً للميل - الذي سبق أن لاحظناه منذ سنوات خلت - الميل إلى الاهتمام المتزايد بحواشي الشعور، وكذلك للتشديد المتزايد على فكرة التجربة المستمرة، والميل - تحت تأثير وحدانية الكون العلمية أو الرومانتيكية - إلى دمج المنبه والتفاعلات اللاشعورية بالإلهام الخفي، ثم الخلط بين الأمور السماوية والأعضاء الباطنية، ثم، ونتيجة لهذه الاتجاهات النابعة من هذه الفوضى، استخدام لغة كتابية كانت مخصصة سابقاً لعلماء الدين الروحانيين. إن تعبيراً كهذا لابد من أن يشمل في طريقه فلسفات غير محددة كفلسفة برجسون وفلسفة التعالي، وكذلك علوماً نصف مجازية كعلم التحليل النفساني، وخاصة الأساطير والخرافات المألوفة التي ولدتها هذه العلوم وغيرها من العلوم الأكثر شهرة. وفي جو فكري كهذا، تظهر الكتابة نصف الأوتوماتيكية كطريقة شرعية متفوقة.

إن إميرسون مثلاً يسرد ما يلي عن نشاط الشاعر المنشد:

«لن يتعب ذهنه.

بضوضاء النغم والوزن

وسيخلف القاعدة والأفكار الباهتة.

ويصعد إلى الأعلى

من أجل قافيته

وتقول الملائكة: «ادخل. ادخل»

«من الأبواب العلوية»

ولاتحص البيوت في كل طابق.

بل اصعد إلى الجنة

على سلم المفاجأة»

ومن الصعب تفسير ما يعنيه إميرسون في هذا النص، وكذلك من الصعب دائماً تقدير مايعنيه إميرسون، وربما يكون من أصعب الأمور على إميرسون نفسه أن يقوم بذلك. أما السيد تيت فإنه يلخص فلسفة التعالي لإميرسون على الشكل التالي: «... الرجل، عند إميرسون، أعظم من أي فكرة. وهو كامل من حيث الإمكانات لأنه الروح العليا. ولايوجد صراع- وأنا هنا أذكر عقيدة إميرسون المتلونة في تعابيرها المتطرفة- بسبب عدم وجود إمكانية للخطأ. وليس هناك دراما في الشخصية الإنسانية إذ ليس هناك خطأ مفجع»

وإذا تتبعنا هذه التعابير المتطرفة- والتي ستمدنا، إذا لم تعطنا ما رغب فيه إميرسون، بالنتائج التي شجعتها عقيدته وما شابهها من العقائد- فإننا سنصل إلى هذه الاستنتاجات: إذا لم يكن الخطأ ممكناً فمراجعة الآراء لامعنى لها. والإلهام الفوري صحيح، إلا أنه كردود الفعل غير المهذبة بالنسبة للمنبهات المختلفة، وهذه الردود غير المنقحة هي ميكانيكية، والإنسان في حالة الكمال هو آلة أوتوماتيكية، والإنسان الأوتوماتيكي لاعقل له، وكذلك فإن رجل إميرسون الكامل هو إنسان مجنون.

وليس المهم في كل هذا أصالة إميرسون، بل افتقاره الكامل إلى هذه الأصالة، فهذه النتائج نفسها يمكن استخلاصها من «مقال عن الإنسان»، وكذلك فإننا نصادف المعتقدات التي تؤدي إلى هذه النتائج في كل مكان في القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين.

والدكتور وو. س. وليامز مثلاً، كإميرسون، لايمارس مايدعو إليه دون تحفظ، ولكنه يشجع أكثر من أي كاتب آخر حتى من هم أصغر منه سناً مركزاً على الإيمان إيماناً عميقاً بصوابهم الفطري، وعلى الانغماس العاطفي بالملذات. يقول هذا الكاتب ما يلي: «إنك ترى الشيء ذاته في متشرد، وفي مجرم من درجة جيرالد تشابمان، وفي بعض القادة الصناعيين الكبار والملوك القديمي الطراز، وفي رجال الشمال وفي السكارى ثم في أحسن الشعراء... والذي يفرض الشعر على عصر ما، هم رجال منشغلون بأشياء أخرى، ونظافة عقولهم تجعلهم متفوقين آلياً». ثم يكتب الدكتور وليامز بعد أشهر قليلة من ذلك، لمعجبيه من الشباب بشيء من التذمر: «وبدلاً من ذلك -وبالله! كم يبدو الأمر خطراً- فلنلعب بالمقاطع... التجربة ضرورية، إلا أنه يبدو لي أن عدداً من الكتاب الناشئين قد نسوا أن الكتابة لا تعني مجرد اختراع طرق جديدة للقول «هذا هو حال الإنسان منذ القديم». أقسم إنني لا أستطيع أن أفهم ما يتحدث عنه الكثيرون منهم، مع أنني راغب في فهمهم أكثر من أي شخص آخر». إنه يطالب بالمادة دون أن يدرك أنه قد كان السبب في عجز الكثير من هؤلاء الشباب عن تحقيق هذا المطلب.

إن عقيدة إميرسون، وغيرها من العقائد المشابهة، لاتختلف في تضميناتها الخلقية إلا قليلاً عن أي مذهب من مذاهب الطمأنينية المطلقة، أو حتى عن المذاهب الصوفية الكاثوليكية. وإذا أضفنا إلى هذه العقيدة الإيمان بألوهية الكون- أي الاعتقاد بأن الروح العليا هي الكون، وأن الجسد والروح هما شيء واحد- فإننا نحصل آنذاك على أساس الصوفية الفرويدية عند السرياليين وتلامذتهم أمثال أوجين جولاس، وقد نكون أيضاً فكرة تقريبية عن صوفية هارت كرين. والخطر يكمن في إمكانية خلط أتباع مذهب الاطمئنان المطلق بين ما يوعز به الشيطان أو الأعضاء الباطنية، وما يلهمه الله. والصوفي المؤمن بألوهية الكون يمزج بين الله

والشيطان والأعضاء الباطنية، كجزء من عقيدته يجعله يهتم بما يوحيه العقل الباطني أكثر مما يهتم بما يوحي به الشعور وكذلك بالقصد غير الواضح والرابطة الزائلة أكثر مما هو مفهوم بمجموعه. وهو يُعْنَى بالتعمق قدر الإمكان في اتجاه الأمور التافهة غير المكتومة، ثم التمتع بالتكلم عنها. وهو كذلك أشد اهتماماً بسيكولوجية النوم منه بسيكولوجية اليقظة. ولو استطاع لكرّس نفسه لاستكشاف تلك المنطقة من التجارب التي يشترك فيها مع شقائق النعمان البحرية والملفوف والبصل، بدلاً من استكشاف منطقة التجارب التي يشترك فيها مع الإنسان بالذات.

وبقدر مايستطيع إدراكي الحسي أن يقودني، يبدو لي أن الكتاب الذين يستخدمون أساليب كهذه يكتبون، كما كان يتكلم خيميائي جونسون، بخلفية فلسفية لاتخضع للتعريف، بالرغم من حرصهم على الإشارة إليها، وهم لايخدعون سوى أنفسهم. وقد راجعوا آراء بودلير القائلة بأن الشاعر يجب أن يكون منوَّماً ويقظاً في نومه في الوقت ذاته، ويجب أن يكون محتالاً ومحتالاً عليه. ويبدو وكأن كرين، بالرغم من نبوغه، وكذلك السيد جيمس جويس، يجيبان على أوغاد بن جونسون عبر القرون وبلغتهم الخاصة أيضاً. ولكنهما في ذلك يبدوان أشبه بشخص سائر في نومه يخضع لسيطرة أولئك الأوغاد.

إن هذا النوع من الكتابة ليس «صنفاً جديداً من الشعر»، كما أطلق عليه دوماً منذ أن اكتشفه فيرلين عند رامبو، إنه النوع القديم من الشعر بعد أن فقد نصف معناه، وغرابته تنتج عن رقته. إن نبوغاً لاريب فيه قد بذل في نظم هذا الصنف من الشعر. وهناك احتمال كبير في أن يعمر معظم هذا الشعر الذي كتب بهذه الطريقة وبحق مدة طويلة. إلا أن طبيعة هذا الشعر يجب أن تكشف للعيان: فلن ينفعنا على الإطلاق أن نخدع من قبل أشخاص لايفهمون أنفسهم.

النوع الخامس: التدرج النوعي

لقد استعرت اصطلاح «التدرج النوعي» من كتاب في النقد عنوانه «أقوال متضاربة»، تأليف السيد كينيث بيرك، وقد سبق أن أشرت إليه في مناسبات متعددة. وتنبع هذه الطريقة من اتجاهات الطريقة السابقة ذاتها، وهي تشبه هذه الطريقة غير أنها لاتحاول أن تأتي بتدرج معقول على الإطلاق. وقصائد باوند هي أمثلة كاملة على هذا الشكل، فهي لا تطالب بأمر لايتحقق في الشعر، وإذا هي طالبت فإنما تطالب بالقليل. إن السيد باوند يتدرج من صورة إلى أخرى عن طريق شعوره المتماسك، وقانونه في الوحدة هو الحالة النفسية الراسخة البناء والمتنوعة. وهذا يعني أن كل بيان يسرده هو بيان منطقي في حد ذاته، إلا أن التدرج من شرح إلى شرح آخر ليس منطقياً. وهو إما أن يكون تدرجاً لحديث من غير تدبر أو استغراقاً في الهواجس. ويمكن أن يعتمد هذا النوع من التدرج على منطقية مفهومة ضمنياً، حيث تغدو منطقية هذا التدرج في حالة كهذه واضحة منذ اللحظات الأولى، ولذلك فهي لا تغيب عن القارئ أبداً. وفي القصيدة الطويلة يجب أن تدعم المنطقية المفهومة ضمنياً بالشرح الواضح. ولكنني لا أستطيع أن أجد في شعر السيد باوند غير قليل من المواضيع المضمنة الشديدة الوضوح، وأجد أقل من ذلك من المواضيع الصريحة. وبما أن مبدأ الاختيار هو أقل تحديداً، فإن اختيار التفاصيل أقل صرامة، مع أن الكثير منها يكشف عن صفة جميلة، ويضيق المدى الرمزي تبعاً لذلك، إذ إن الشكل يقلل من أهمية الاختيار أو العمل الموجه من الذات. والحركة بطيئة ومذبذبة نسبياً- وكثيراً ماتكون مختلطة وغير متميزة- كما أن مدى موضوع البحث محدود: وأنا لا أعني أن الشعر لايستطيع أن يشير إلى أنواع عديدة من الأفعال والأشخاص، بل إنه لايجد فيها إلا تنويعاً ضئيلاً في القيمة. وهو يشير إليها جميعاً بالطريقة ذاتها، أي عرضاً، وما أشبه السيد باوند بقروي متسكع يرى الكثير ويفهم القليل.

إن النص التالي، وهو افتتاحية القصيدة الرابعة، يكشف عن هذا النوع من الشعر في أسمى حالاته:

«قصر في ضوء أشبه بالدخان.

وطروادة كومة من حجارة الحدود المشتعلة.

* * *

والمرايا الفضية تعكس صورة الحجارة اللامعة فتتوهج.

والفجر، في يقظتنا، يندفع في الضوء البارد الأخضر.

والندى يختلط مع العشب وكعوب ذابلة تتحرك.

* * *

وغراب أسود ينعق فوق البحر المزبد.

* * *

والعصافير كانت تصيح

ايتين!

«إن قلب كابيستان في الطبق»

«إن قلب كابيستان في الطبق»

«ولن يغير هذا المذاق شيء آخر»

ليس هناك شك في جمال مثل هذا الشعر، إلا أنه مجرد خليط من الهواجس. وتتضح رقته إذا ما قورن مثلاً بشعر بول فاليري الذي يحدث تأثيرات تصويرية، وخصوصاً بالنسبة لتصوير الأجواء، بشكل لا يقل غرابة، هذا بالإضافة

إلى الدقة وعمق المعنى، والقوة التي تأتي من التنظيم الدقيق الذي لايتغير. وبالرغم من أن المعجبين بالسيد باوند أشادوا باسمه كناظم للشعر، إلا أن بول فاليري يجاوزه بمراحل من حيث التأثير الصوتي وما يمتاز به من جمال وإرهاف.

يعرف السيد كينيث بيرك التدرج النوعي عن طريق تحليل جميل جداً للتمهيد للشبح في هملت، ثم بالإشارة إلى مشهد البواب في مكبث، ثم ينتقل إلى مشهد الحانة في «الأرض اليباب»، وكأن الأمر يصدق عليه أيضاً. والواقع أن التدرج النوعي عند شكسبير شيء خارجي، والحركة الأساسية في كل مسرحية تعتمد على مايدعوه السيد بيرك بسيكولوجية البطل أو المنطق الروائي، واعتماده على ذلك شديد إلى درجة تجعل الانحرافات العرضية نحو أمور غير معقولة لا تقل من حيث قوة المعالجة عن غيرها، في حين أننا نجد أن التدرج النوعي في «الأرض اليباب» هو الأساسي: ويبدو، كأننا نقتطع سلسلة من المشاهد من هملت دون الأمير نفسه، أو مع ذكر القليل من تاريخ حياته بحيث لايساعد وجوده في شيء. والفارق بين السيد إليوت والسيد باوند هو ما يلي: إن الأمير في «لأرض اليباب» يقدم باختصار في حاشية في أسفل الصفحة، في حين أننا نشك في قدرة السيد باوند على كتابة مثل هذه المقدمة حتى ولو أراد ذلك. أما التفسير المجازي أو النواة التي قدمها إليوت فإنها لاتساعد إلا قليلاً في تنظيم القصيدة بحد ذاتها. أما أن نخمن أن للمطر معنى مجازياً، في حين أن هذا المطر قد وصف بعدم اكتراث شديد، وأما أن نحزر وجود علاقات مجازية، تماماً كما يحزر أي دارس حين يخمن وجود علاقات بين اثني عشرية أوراق غريبة انتزعت من كتاب مفقود؛ فهذا أمر لايفيدنا ولايفيد كذلك الشاعر في شيء.

وإذا كان السيد إليوت والسيد باوند قد استخدما تقاليد يمكن تشبيهها بالهواجس أو بالكلام العفوي، فإن رامبو والسيد جويس قد ذهبا إلى أبعد من

ذلك. إننا نجد في «فينيجانز ويك»، للسيد جيمس جويس، «تقليد الحلم» واضحاً أتم وضوح، وهو يتخلل الكتاب بأكمله، ولايتخلل تركيب الكلمات فحسب، بل الكلمات ذاتها، فهي تارة تقسم إلى أجزاء وتارة أخرى يعاد تشكيلها بطرق مدهشة.

إن عدم التوازن هذا بين المعقول وغير المعقول رذيلة أينما حل، سواء أكان غير المعقول من النوع الذي أنا بصدد بحثه الآن أم من النوع ذي الإشارة المزيفة. وهو يُعْتَبَر عند الكتاب التجريبيين الذين تعمقوا في هذا الاتجاه- بالإضافة إلى التهكم اللافورجي الذي سأناقشه على انفراد- إحدى رذيلتين من أبرز رذائل الأسلوب السائد حالياً. وقد سبق أن ذكرت الأسباب هنا وهناك إلا أنني سألخصها.

إن مظهر اللغة الضمني هو المستغل فقط، ولذا فإن ما تعبر عنه في عدد معين من الكلمات هوأقل مما لو استغل الجانب الإشاري منها في الوقت ذاته. ومن أجل ذلك فإن هذا التقليد يميل إلى الإسهاب، أما عندما تضعف الطاقة الإشارية في اللغة فإن الطاقة الضمنية تغدو مرتبطة بما تقدم من إشارات في سياق الكلام، إذ لا يمكن أن يكون للكلمات روابط لامعاني لها. وإذا تجردت اللغة من الطاقة الإشارية كلياً فإن هذا يعني أن تتحرر من طاقتها الضمنية بضربة واحدة. إذ إن من طبيعة العلاقات أن تقترن بشيء، وهذا يعني أن الكتابة غير المنطقية لا تتطلب استقلالاً أدبياً أكبر من ذلك الذي تتطلبه الأساليب التقليدية، بل هي تشجع نوعاً من الكتابة اشتقاقيّاً نسبياً وغير متين.

وبما أن إحدى الوسائل المؤدية إلى التماسك أو الشكل قد ضعفت، فإن الشكل ذاته قد ضعف أيضاً. وبمقدار مايضعف الشكل، تضعف دقة التفاصيل إذ إن التفاصيل تستمد دقتها من الهيكل الذي تعمل ضمنه، تماماً كما يمكن أن تستخدم فيه كي تمنح الهيكل دقة. وإذا قلنا إن التفاصيل قد ضعفت فكأننا نقول إن قوة

التمييز قد ضعفت. إن في نثر السيد جويس الحديث حساسية، والسبب في ذلك أنه عبقري، إلا أن حساسيته هذه تشبه كتلة بلازمية تتلوى فيها كل خلية بشكل مستقل، مع أن كل واحدة منها تشابه الأخرى إلى حد كبير. إننا نجد في هذا القول شيئاً من المبالغة إذا اعتبرنا فصولاً معينة، وخصوصاً الفصل الذي يحمل عنوان «أنّا ليفيا بلو رابيل»، إلا أن الجانب الكبير منه لامبالغة فيه.

يؤدي هذا الأسلوب في كل لفتة له إلى اللاتمييز. أما السيد جويس فيحاول أن يعبر عن الانحلال بتحطيم الشكل، وبتجربة الانحلال أمام أعيننا، إلا أن هذا يهدم الكثير من قوة تعبيره. وهو بالطبع يضبط المدى الذي يضعف فيه الشكل، ولكن هذا يعني أنه يرغب في أن يضحي بهذا القدر من الطاقة التعبيرية لا أكثر، في محاولته الجاهدة للتعبير عن شيء. إنه أشبه بويتمان وهو يحاول التعبير عن أميركا مفككة في كتابته شعراً مفككاً. وتتكرر هذه المغالطة في الشكل التعبيري أو في المحاكاة في الأدب الحديث بشكل ثابت.

إن «أنا ليفيا بلو رابيل» مساوية إلى حد ما، كشعر حديث، لـ «مرثاة» جري التي يعبر فيها الشكل عن الموضوع إلى حد مزعج. وهي تطمس قيمة جميع التجارب أمام حقيقة واحدة هي التغير. وهي، بسبب عجزها، غير قادرة على معالجة التجربة المنطقية، وعلى التمييز بين «كرومويل ريفي» والشخص الحقيقي، وبين عطيل من جانب وشيم وشاون من جانب آخر، كما أنها تؤدي إلى انقسام غير محدود في المشاعر يجزئها إلى تفاصيل حسية تفقد الإنسان الادراك الحسي بدلاً من أن تؤدي إلى تلخيص هذا الإدراك وتنظيمه. وهي تؤدي أيضاً إلى عدم التنظيم وعدم الذكاء. ويمكننا ملاحظة انحلال العبقرية عند السيد جويس، إذ إن نبوغه يفيض على قالب الانحلال ألوان إغراء قزحية، كما أن الانحلال يضفي على عبقريته سمة الجدة، مما يشكل خطراً على أدبنا المعاصر إذ يجعل الفساد جذاباً.

كتب السيد ت. س. إليوت في مقدمته لـ «أناباس»، تأليف سان جون بيرس، يقول: «ثمة منطق للخيال ومنطق للأفكار أيضاً. إن من لايتذوق الشعر دائماً يصعب عليه التمييز بين النظام والفوضى في ترتيب الصور الخيالية». وكتب في المقالة ذاتها أيضاً «أعتقد أن هذه القطعة الكتابية لا تقل أهمية عن أعمال السيد جويس الأخيرة، ولا تقل قيمة عن «أنّا ليفيا بلو رابيل» وهذا تقدير رفيع حقاً».

إن المنطق في ترتيب الصور الذي يتكلم عنه السيد إليوت، إما أن يكون قابلاً للصياغة أو غير قابل، أو أن يكون قد صيغ صياغة محددة. فإذا لم يكن مصوغاً أو قابلاً للصياغة (وهو يعترف بأنه غير مصوغ)، فإن كلمة منطق قد استعملت مجازاً كي تشير إلى التدرج النوعي. ومن الصعب أن نعذر كلاسيكياً شهيراً في استعماله هذا المجاز في الوقت الحاضر. ولو كان المنطق قابلاً للصياغة لما كانت هنالك حاجة للاعتذار، كما لايوجد مبرر للإشارة إلى «أنّا ليفيا بلو رابيل». ولنا الحق أن نتساءل لماذا لم يقدم الناقد أو يقترح صيغة ما. إن السيد إليوت يكتفي -على ما يظهر- بمجرد الإشارة إلى ذلك النوع من التسلسل الشعوري المتدرج الذي كنا نبحثه، والقصيدة تشترك في الضعف مع الأعمال الأخرى التي سبق أن بحثناها.

إن ملاحظات السيد إليوت نموذج من العبث والتملص الذي يمارسه العدد الأكبر من أكثر نقاد عصرنا وضوحاً ورجعية، عندما يعالجون مشكلة عملية في النقد. وإنه لأمر حسن أن ندافع عن الأخلاق المسيحية وأن نتكلم عن التقاليد، إلا أن الأشكال يجب أن تتحدد وأن تعرّف وإلا بقيت مغلفة بالظلام. وقد يعجب كلاسيكي بحساسية جويس وبيرس إعجاباً صريحاً ثابتاً (رغم أن ذوقه بعد نقطة معينة لايكون تاماً) إلا أنه لايستطيع أن يبرر الأشكال التي تتخذها هذه الحساسية دون أن يتهم بالتناقض.

وإذا كان القارئ متشوقاً إلى أن يقارن، على الطريقة التقليدية، «أناباس»

بعمل نثري ذي طول وموضوع مناسب، فإنه سيجد في «تحطيم تينو كتيتلان» لوليام كارلوس وليامز نموذجاً راقياً جداً. وهي، كأناباس، تبحث في الاحتلال العسكري لأمة أجنبية، إلا أن المؤلف لايكتفي فقط بالتدرج النوعي، وإنما يستغل كل طريقة أخرى ملائمة للسرد، ويسمو بالأسلوب، فالشكل تام، والبلاغة متنوعة قوية، والتفاصيل، بخلاف تفاصيل أناباس، دقيقة من حيث الوصف، أمّا من حيث الرمز، فثمة حاجة إلى وجود القوة الرمزية، ونحن لا نجدها في تمثيلها لهذا التمام وهذه الدقة في المعنى «غريبة» على أي حال من الأحوال، إلا أن الإهمال كان من نصيبها. أما نثرها البطولي فهو أسمى من نثر أناباس ومن «أنا ليفيا بلو رابيل» وهي في كافة الاحتمالات، أسمى تقريباً من أي نثر معاصر لنا، كما أنها أسمى من معظم ما ينظم من شعر الآن.

إن التقليد الذي يطلق عليه «تداعي اللاشعور» في الرواية المعاصرة، هو شكل من التدرج النوعي، وقد يستعمل وقد لايستعمل للكشف عن حبكة ما، إلا أن هذا الكشف في أفضل حالاته لايعدو أن يكون مجزءاً، إذ إن هذا التقليد يستثني بعض الوظائف الهامة للنثر -وأهمها التلخيص- سواء أكان روائياً أم تفسيرياً، وهو قريب من أسلوب سلسلة الأفكار كما يمكن أن نتخيلها في دماغ بطل الرواية: أي أنه يتجه بعيداً عن الشكل المنقح أو الذي أعيد النظر فيه، ويميل إلى المنطق المغلوط للشكل المقلد الذي علقت عليه في تحليلي لأعمال جويس وويتمان. إنه يؤكد، عن وعي أوبدون وعي، أهمية المحاكاة التافهة على حساب الفن، وهو من ناحية فنية مذهب الطبيعيين، إذ يؤكد إلى حد كبير سيكولوجية البطل، وبصورة خاصة ذلك الجانب الأقل أهمية فيها وهو الجانب العرضي. والسيد كينيث بيرك في رواية «نحو حياة أفضل» يقع في الحفرة ذاتها التي عمل جاهداً كي يتلافى الوقوع فيها: وهو يبذل طاقته البلاغية بأكملها في ترتيب جمله، إلا أنه يسمح لقصته أن تجري متفككة

في دماغ البطل. إن نوعية التفاصيل إيضاحية تعتمد الأقوال المأثورة، أما البنيان فهو ليس إيضاحياً بل هو نوعي. والإنسان يشعر بالتباين بين التفصيل والشكل، فالتفصيل يبدو معتنى به، أما الشكل فيبدو مهملاً مشوشاً. أما تقليد التذكر، وهو شكل من أشكال تداعي الشعور يستخدمه بيرك وآخرون، فهو ينفرد بنقص خاص فيه. وهو يتضمن في بداية القصة عادة افتراضاً لحالة شعورية تتناسب والنهاية، ثم يبرر هذا الشعور عن طريق إظهار التفاصيل الواحد تلو الآخر. وبتعبير آخر، فإن هذه المواقف الافتتاحية تغلف بضباب من المشاعر غير الواضحة، ولا ينمو هذا الشعور عبر علاقة نظيفة مع الأحداث، والنتيجة في العادة هي نوع من الغناء المسهب.

النوع السادس: التناوب في الأسلوب

من الممكن استعمال أسلوبين أو أكثر في تنظيم الشكل. وفي المسرحية أو الرواية، حيث يوجد مجال واسع للتغيير، يمكن استخدام عدد كبير من أساليب الإجراء. أما في القصيدة الغنائية فيندر أن يوجد أكثر من وسيلتين. وفي قصيدة «مارفيل» إلى «عشيقته الحيية» مثلاً، نجد التدرج من فقرة إلى فقرة منطقياً، ولكننا نجده ضمن كل فقرة بذاتها متكرراً.

إن قصيدة ملارمه: «عصر إله الماشية» تكشف عن طريقة استمالت إليها مختلف الكتاب، هي التغيير من الإشارة المنطقية إلى المزيفة أو النوعية، ثم العودة إلى المنطقية مرة ثانية، وهكذا على فترات غير منتظمة. وربما يكون عجزي عن متابعة الجدال هو الذي يجعلني أظن أن هناك تغييراً، إلا أن التغيير يبدو حقيقياً، فإله الماشية يسرد مغامراته ثم يحاول أن يفلسفها. وهكذا فإن السرد يتناوب مع العرض. إلا أن ما يحدث في الواقع هو أن كلا من السرد والعرض يتحركان بطريقة حالمة في بعض الأحيان، فلا ينطبق عند ذلك الانقسام في الأسلوب على الانقسام في الموضوع.

النوع السابع: الحالة النفسية المزدوجة

قد تتألف القصيدة القصيرة أو المقطع من فقرات متعاقبة تحتوي أنواعاً متضادة من الشعور، أو نوعين مختلطين منه، دون تعاقب ملحوظ. أما القصيدة الطويلة فتتضمن أنواعاً عديدة من الشعور، ولكنها حين تتضمن نوعين فقط فإننا نجد أحدهما عادة تهكمياً: واهتمامي الآن منحصر في هذا الموقف بالذات. إن بايرون مثلاً يبني عادة تأثيراً متحذلقاً بعض الشيء، ثم سرعان ما يهدمه عن طريق السخرية والانحدار المفاجئ من المهم إلى السخيف. أما النتائج والتأثيرات التي يحصل عليها فهي فجة خشنة لأن قصائده سيئة، إلا أنه أول شاعر جسّد بشكل ادعائي هذا الموقف الحديث المألوف ثم روجه لدى الجمهور.

ويتصل هذا الشكل المعين الذي اتخذته طريقة بايرون في الشعر الحديث، اتصالا وثيقاً، بشعر لافورج، بالرغم من أن لافورج ليس له تأثير في كل حالة، وكذلك فقد استخدم تريستان كوربيير قبل لافورج بسنوات قلائل الإجراء نفسه في قصائد قليلة، فظهر في أقوى حالاته في قصيدته «فتى يرحل». إلا أن هذا الإجراء كان مفقوداً، أو أنه قد ضاع بين مجموعة من المشاعر المعقدة جداً في أعظم أعماله «صراخ الأعمى» و«الراوية المتنقل»، وهاتان القصيدتان أجمل من أي شعر فرنسي في القرن التاسع عشر، إذا استثنينا أفضل ما نظمه بودلير. وقد كتب جوتييه قبل كوربيير بالطريقة ذاتها، إلا أن مواضيعه كانت مختلفة كلياً. ومثال على ذلك قصيدته «حنين المسلات»، وهي تتكون من قصيدتين كل منهما نجوى على لسان مسلتين مصريتين نقلت إحداهما إلى باريس، وهي تقارن بين المناظر الباريسية والمصرية، فتندب فقدانها للأخيرة، أما المسلة الأخرى فتبقى في مصر إلا أنها تعقد المقارنة نفسها لكنها تشتاق إلى رؤية باريس. ويكاد يكون هذا التناوب متوازناً بشكل حسابي، مع أنه في بعض الأحيان تلتقي كل من الحالتين النفسيتين في صورة

واحدة، وذلك عندما يؤدي حيوان مصري عملاً مضحكاً إلى درجة القبح بلغة رائعة. إننا لانجد في جوتييه حالة لافورج النفسية المراهقة، إذ إن جوتييه كان أبلغ بكثير من لافورج وأكثر دهاء من أن يستسلم لمثل هذه الحالة. ولكن تجربته، بالرغم من ذلك، وكما يبدو في هذه القصائد، لامعنى لها خارج حدود المقارنة. والمقارنة دقيقة إلى حد مؤلم، فجوتييه أشبه بطفل قد سحرته وظيفة الفصل بين كتلتين مختلفتي الألوان ثم تنظيمهما تنظيماً دقيقاً. ولذا فالشعور الخلقي لدى شاعر كهذا أبسط من أن يوفر المتعة الكافية التي تتطلبها قراءات متعددة. أما السيد إليوت فيستخدم في رباعياته [1] المعادلة ذاتها، كما أن معظم أبياته البارزة فيها ترجمة أو تقليد لـ «الميناء والأحجار الثمينة المنقوشة». إن السيد باوند أيضاً يستعمل في قصيدته «هيوسلوين موبولي» نوع التهكم ذاته الذي يستعمله لافورج، أما الاتجاهان المتباينان في هذا التسلسل فهما الشوق والحنين إلى مجتمع ما قبل الرفائليين وإلى الشعراء المرتبطين بهم في العشر الأخير من القرن التاسع عشر، ثم تهكم تعويض يعترف بحالة هذا المجتمع المتوسط، ة أو يسخر على الأقل من جوانبه العادية، إلا أن الشوق لايخف حتى في أشد التعليقات لذعاً. وسأستشهد هنا بالقصيدة التالية:

«بين الأجنة المحفوظة والعظام المحفوظة في زجاجات
منهمكاً في إكمال «الجدول»
وجدت آخر سليل لأعيان
عائلات ستراسبورج، المسيو فيروج
وخلال ساعتين تحدث عن جالِفت،

---

(١) الرباعيات: سلسلة قصائد ت-س-إليوت (١٩٠٩-١٩٢٥) الشهيرة، وهي تتكون من رباعيات متعددة، وأشهرها (سويني بين البلابل).

وعن داوسن ونادي نظامي الشعر

ثم أخبرني كيف مات جونسون (ليونيل)

إذ سقط من كرسي عال في إحدى الحانات ...

ولم تظهر آثار الكحول

على الجثة عند تشريحها بشكل خاص،

فالألياف كانت محفوظة، والعقل الصافي كان قد ارتفع

نحو نيومان بعد أن سرى الدفء في الجسد بفعل الويسكي

كان مسيو فيروج متخلفاً عن العقد الذي عاش فيه

منعزلاً عن معاصريه،

مهملاً من الشباب،

بسبب هذه الهواجس»

وكما يحدث عند استعمال هذا النوع من التهكم، نجد أن القصيدة تعاني الشيء الكثير من الشعر الركيك غير الموزون ومن الحشو واللغو، إلا أنها لا تفتقر إلى الجودة، كما أنها ليست أفضل قصيدة في هذه السلسلة. ومن الجدير بالملاحظة أن الحالتين النفسيتين هما غير منفصلتين تماماً، كما هو الحال في إليوت وجوتييه، بل هما متطابقتان. ويصح هذا القول أيضاً على تهكم ولاس ستيفنز.

أما طريقة السيد ستيفنز العادية في التعليق الساخر، فتكمن في تقليده أسلوبه الخاص والسخرية من تصنعه الخفيف للرشاقة والانسجام. وقد نكون أكثر دقة إذا قلنا: إن هذا التصنع بحد ذاته هو تهكم عن طريق محاكاة ساخرة لأسلوبه النقي في أفضل لحظاته. وهذا النوع من السخرية يتضمن بشكل متكرر زيادة في تكرار أوائل الحروف، كما في الأبيات الافتتاحية لقصيدته «على طريقة مخاطبة السحب».

إن الوسيلة ذاتها تستخدم بشكل أكثر وضوحاً في «الكوميدي كحرف سي (C)»، حيث نجد أنه يبين بشكل واضح مصدر سخريته ثم عجزه عن تبرير ممارسة فنه، وعدم احترامه لما يقوم به، وحيث تنحدر السخرية مراراً نحو الزخرفة الرخيصة. ونحن نجده في بعض القصائد متحرراً كلياً من هذه الصفة، كما في «صباح الأحد» و«موت جندي» و«السماء كضريح». وهو يبدو في أعماله هذه، وفي قصائد له كتلك التي استشهدنا بها أخيراً، أو في «مونوكل عمي»، أعظم شاعر في عصره.

إن الحالة النفسية المزدوجة ليست من خصائص فترة ما بعد الرومانتيكية، سواء في الإنكليزية أم الفرنسية، وكذلك الحال بالنسبة للشعر التهكمي. إلا أن كلاً منهما يتكرر وروده في هذه الفترة أكثر من غيرها. أما في الشعر السابق للفترة الرومانتيكية، فإن أياً منهما لايستخدم من أجل القصد الذي وصفته. وفي قصيدة «ماك فيلكنو» لدرايدن يشكل المزيج من الأسلوب البطولي والقصد الهجائي نوعاً من الحالة النفسية المزدوجة، إلا أن كلاً من الحالتين لايلغي الآخر.

ويصح القول ذاته بالنسبة لـ «دنسياد» لبوب، ثم «العذراء» لفولتير، وعدد كبير من القصائد الأخرى. وأما قصيدة تشرشل «إهداء إلى واربرتون» وقالب المديح الذي تبدو فيه، مع أنها في الواقع تخفي هجوماً حاداً، فإنها تستخدم معاً التهكم (كشيء مستقل عن الهجاء) وشيئاً آخر يمكن أن نطلق عليه حالة مزدوجة، إلا أن الشاعر في جميع هذه الأمثلة، يكون مطمئناً اطمئناناً تاماً في شعوره الخاص وهو يهاجم شيئاً أو إنساناً آخر من وجهة نظر يعتبرها حصينة. أما جوهر التهكم الرومانتيكي فهو، من ناحية أخرى، كما يلي: الشاعر يسخر من نفسه بسبب نوع من الشعور أو مستوى منه لايستطيع الموافقة عليه أو التحكم فيه. وهكذا فتهكمه عملية اعتراف بحالة من عدم الأمن الأخلاقي التي لايستطيع الشاعر أن يجد طريقة لتحسينها.

إننا نجد في القرن العشرين شاعرة ساخرة تشبه الساخرين الأقدمين أكثر من معـاصريهـا، هي الآنسـة مـاريان مـور. وإذا أخـذنا أدلتنا من قـصـائدها الأولى والقصيرة، فإننا نجدها تنتسب إلى واضعي الأمثال الشعرية في العصر الاليزابيثي القديم. يكتب توربرفيل إلى «شخص محدود الذكاء»، وذلك قبل سبنسروسيدني ببضع سنوات:

«أنصحك

إذا كنت حكيماً

أن تحتفظ بذكائك

ولو كان قليلا

فمن الصعب الحصول عليه

وهو بعيد المنال

لكنه

أثمن السلع جميعاً»

وتكتب الآنسة مور «إلى جرذ داخل الأسوار»

«إنك تجعلني أفكر بكثير من الرجال.

تقابلهم ثم تنساهم سريعاً

أو أنهم يبعثون ثانية،

في عبارة ذكية

تجدهم يسرعون في تلاوتها

خوفاً من أن يكتشفوا»

وتتطور هذه الصفة بالذات في أعمال الآنسة مور المتأخرة، وذلك ضمن بناء محكم يختلط فيه الرائع والغريب مع الساخر والمضحك. ويخطر ببالي بنوع خاص قصائد مثل «أبناء أعمامي القردة».

(وسميت أخيراً «القرود»)، ثم «نيويورك»، و«قبر»، و«الأرض السوداء». إن هذه القصائد تبين فضائل الآنسة مور على أكمل وجه: ثقة بالقصد لاتتزعزع، ثم لغة رائعة وساخرة في آن واحد (إن قطتها، مثلاً، في «أبناء أعمامي القردة»، ترتقي بمعادلة جوتييه عن علم الحيوان الخيالي إلي عالم الفن الرفيع)، وكذلك سيطرة متوازنة على البلاغة المتقنة الصنع. وهذه القصائد توحي أيضاً بنقاط ضعفها التي تبدو أكثر وضوحاً في قصائدها الأخرى: أعني الميل إلى بلاغة أكثر تعقيداً من مادة البحث، وكذلك الميل لأن تضل طريقها جرياً وراء فرص مواتية للوصف، ثم الميل إلى بناء اطمئنانها على نظرية سلوكية، بدلاً من أن تكون أخلاقية.

إن التناقض الرومانتيكي للحالات النفسية يشكل الموضوع الرئيسي ليوليس جويس، وهو في الوقت ذاته يغدو مسهباً بسبب فن تداعي الشعور، ومغالطة الشكل المقلد. وللكتاب فضائل كثيرة عددها المعجبون منذ زمن طويل، إلا أنه يفتقر إلى الدقة النهائية في كل من الشكل والشعور، فهو مراهق بالمعنى الذي نلفى فيه لافورج مراهقاً، كما أنه يسخر من مشاعر ليست جديرة بالسخرية.

إن رواية السيد كينيث بيرك «نحو حياة أفضل» تعرض النوع نفسه من التهكم، وذلك مما يضيف إلى الاضطراب الناتج عن مصادر أخرى سبق أن ذكرتها. فالسيد بيرك، بدلاً من أن يقدم لنا تسلسلاً في الرواية، يحاول - كما قلت - أن يقدم لنا تسلسلا في الشعور الصافي، ولايتوفر حتى هذا التسلسل في كثير من الأحيان. إن ما نحصل عليه لايعدو سلسلة تكرارية من المتناقضات اللافورجية.

يقدم السيد بيرك في كتابه عن النقد «أقوال متناقضة» أفضل دفاع اطلعت عليه عن الاتجاهات التي أعارضها الآن. إنه يكتب (الساخر غير منزه حتى في المعنى الكيميائي للنقاء لأنه منقسم، وعليه أن يحد من حماسته، وأن يشك بأسباب امتعاضه، فهو يوحد بين عناصر موقفه «عزة النفس، النفور، الأمور المعضلة ثم الفن». وهو «دخيل» بالنسبة لأصحاب الشعارات والمزدحمين حول الإعلام، ثم المتظاهرين الذين يحولون فكرة بسيطة إلى عمل بسيط، لكنه لايملك إلا أن يلاحظهم بشيء من الحنين، وأن يشعر بنوع من الرهبة تجاه ثقتهم المنتجة، حتى في الوقت الذي يبقى فيه يقظاً كي يخنق هذا الحنين عن طريق التهكم، في كل مرة يكتشف أنه ينمو في مناطق غير متوقعة داخل نفسه).

وبما أن السيد بيرك لايعترف بأي فارق إلا ذلك الذي ذكره بين الشخص الساخر وبين صاحب الشعارات، فإنه يدنو بذلك من الحماسة الخطرة، أو ربما من هتاف عدائي معين. والموضوع بأجمعه يتلخص في مسألة واحدة، هي مبلغ حرص الشاعر، وكذلك رغبته في تفحص مشاعره وتصحيحها. وقد سبق أن أشارت الآنسة روينا لوكيت أن لافورج هو أشبه بشخص يتكلم بصراحة لاضرورة لها، ثم يعتذر عنها بعد ذلك، مع أنه كان يجب أن يسقط هذه الأمور قبل أن يتكلم. ويتضمن هذا الاعتراض اتجاهاً أكثر تشكيكاً وحذراً من اعتراض السيد بيرك. إنه، بدلاً من التهكم كعلاج للشعور غير المرضي، يوصي بسلة المهملات والبداية من جديد. ونحن لا نجد أساس هذه التوصية في علم الأخلاق فقط، بل في علم الجمال أيضاً. والشعراء الرومانتيكيون الساخرون ممن ذكرتهم سابقاً يقل إتقانهم للنظم كلما ازدادت نسبة تهكمهم. واتجاههم الذي هو انحلال في المشاعر، يجر إلى فساد في الأسلوب. أي أن التهكم هو السماح بالشعور المهمل، ومن ثم

الكتابة المهملة. وصاحب الأسلوب ضعيف بنسبة ما لديه من بواعث للتهكم. وللبرهنة على ذلك، يمكننا مقارنة أفضل أعمال هؤلاء الكتاب بأفضل ما كتبه تشرتشل وبوب وجاي ومارو، أوفولتير. يقول السيد بيرك في موضع آخر «(إن الفن كمجموع) يعفي الفنان من الحاجة إلى رؤية الحياة بثبات ورؤيتها ككل، وهو يرغب في أن يكون شاملاً بقدر الإمكان، إلا أن ما يفتقر إليه من ضبط يمكن أن يقدمه فنان آخر يؤكد نموذجاً مختلفاً بإيمان معادل لإيمانه». وفيما عدا احتمال إخفاق نقيضين متطرفين في معادلة أمر مفهوم، فإننا نجد أن قول السيد بيرك يمكن أن يكون إلى حد معين مناسباً للمجتمع مهما عنت هذه الكلمة في هذه المناسبة. إلا أنه، من وجهة نظر الفرد الذي يسعى وراء تدريب نفسه، لايغني في شيء.

إن السيد بيرك، على أي حال، يقدم للفنان نظرة أخلاقية يبنيها على ما يعتقد أن المجتمع في حاجة إليه: (كتنظيم القوى، ومن الناحية العملية: الكفاءة، والرخاء والتملك المادي، والاستهلاك المتزايد، و«الحاجات الجديدة» والتوسع، ومستوى أعلى من الحياة، وتطور تقدمي غير رجعي، أو باختصار تفاؤل كلي). أما على الصعيد الجمالي (البوهيمي) فهو يذكر الأمور التالية: عدم الكفاءة، والكسل، والخلاعة، والتردد، والسخرية وعدم الثقة «والسوداوية»، ومخالفة المعتقدات، وفقدان الروح الرياضية، أو باختصار السلبية. إننا هنا نحصل على ملخص للفكرة الأساسية لكتابات السيد بيرك، وهي نظرية التطرف المتوازن. وقد يوازن كل منهما الآخر وقد لايوازنه، ولكن لنفرض أن رجلاً يتمتع بذكاء فردي فقط، أو بتعبير آخر، لنفرض أن فناناً معيناً يفتقر كلياً إلى الغيرية التي يتطلبها السيد بيرك منه، فما قيمة عقيدة السيد بيرك الأخلاقية بالنسبة إليه؟ إن نظرية السيد بيرك، في محيط الفن والأخلاق، أقل النظريات تشككاً وأكثرها ثقة بالنفس، وهي تفتقر إلى وجهة

نظر حصينة، ولذا فما من شعور فيها له باعث كاف. وهكذا نرى المشاعر جميعاً مبالغاً فيها، وليس من شعور أكثر وأقل تطرفا من غيره. والقاعدة لقياس ذلك غير موجودة، ولذا يمكننا إلغاء كل تطرف بتطرف معاكس، فكل منهما يعادل الآخر أوتوماتيكياً. وكما أن التقدير الدقيق مستحيل، فإنه غير ضروري في الوقت ذاته.

لم أحسن عرض الموضوع، ولكنني توخيت الصراحة والعدل فيه. وكل فنان يحمل آراء السيد بيرك سيجعل من شعوره الطبيعي بصحة التعبير، بمقدار ما هو فنان، ضابطاً في النواحي الفنية. وإذا اطلعنا علي نتائج هذه النظرية وجدنا أنها لاتعترف بوجود الصواب، وأنها تشجع بذلك على الكتابة المهملة، والحياة الرثة. إن بطل رواية السيد بيرك يفقد عقله لأن نظرياته ونظريات السيد بيرك تزيل الحاجة إلى العقل فتؤدي إلى ضمور قوة التمييز. إلا أن السيد بيرك يستمر في التبشير بهذه العقيدة التي جرته إلى هذه النهاية.

إن التجسيد الكامل لعقيدة السيد بيرك، من حيث هي وجهة فردية أو من حيث هي ممثلة للمجتمع تمثيلاً رمزياً، هو شان أونيل الذي اشتهر في إرلنده في القرن السادس عشر. وقد وصف دافيد هيوم شخصيته في كتابه «تاريخ إنكلترا» على الوجه التالي: «كان رجلاً معروفاً بكبريائه وعنفه وفجوره وكراهيته للشعب الإنكليزي. ويقال إنه أعدم بعض أتباعه لأنهم حاولوا إدخال استعمال الخبز على الطريقة الإنكليزية، وبالرغم من عدائه العنيف للرفاهية فقد كان مدمناً على العربدة إلى حد متطرف، كما أنه اعتاد، بعد أن يصاب بالحميا من جراء ادمانه للسكر، أن يغرق جسده في الوحل، وذلك كي يخفف من حرارة اللهب الذي أصابه إثر إفراطه السابق».

ر.ب.بلاكمور
عمل الناقد

إن النقد، كما أفهمه، هو الحديث الصريح لإنسان هاو. ويصبح هذا الحديث فناً مكتفياً بذاته عندما يتجسد فيه الحب والمعرفة الكافية، إلا أن هذا الاكتفاء الذاتي لا يجعله فناً انعزالياً على الإطلاق. ويظل يشهد باستمرار في حياته الخاصة، اعتماده المتبادل على الفنون الأخرى، ويبسط من الخارج تعابير ومتوازيات للتذوق يجبر نفسه على ألفتها. ويسمّي وينظّم ما يعرفه وما يحبه، ويبحث مع كل دافع أو انطباع جديد إلى ما لا نهاية، عن أسماء أفضل وترتيبات أكثر تنظيماً، وبهذا المعنى فقط يكون الشعر، أو أي فن آخر، نقداً للحياة. فالشعر يسمّي وينظّم، وبذا فإنه يقبض على زمام موضوعه ويثبته على شكل له حياته الخاصة المنفصلة دائماً والنابعة من الحياة التي تواجهها. إن الشعر هو الحياة بعد أن يضاف إليها الشكل والمعنى. ولا أعني الحياة التي نعيشها، بل حياة محددة ومحاطة بإطار. وهكذا فإن نقد الشعر إذاً لا بد أن ينصب حالاً على التعابير والأساليب التي استعملت في نقل الحياة، ثم العلاقة بين المضمون والشكل، وهي علاقة غامضة، مع أن التعبير مألوف للقراء. وأعني بذلك العلاقة بين تأسيس القيم الإنسانية أو الخلقية وبين تقييمها. وستكون مهمة هذه المقالة أن تشير إلى نقد تظهر فيه هاتان المشكلتان- الشكل والقيمة- مشتبكتين معاً لكنهما غير مختلطتين، وهما في ذلك أشبه بأحجار في قوس أو أخشاب في بناء.

إن هذه المحاولات التي نرغب في مدحها ليست الوحيدة من نوعها أو في جودتها، كما أنها ليست تامة. وهي جميعاً لا تصل إلى نتيجة إلا من وجهة نظرها الخاصة وتحيزاتها الماضية. ولنقارن بين وقائع مختلف المحاولات ساعين إلى التحقق من وجود الرواسب، رواسب المبدأ لا الوقائع.

إن محاولات تناول العمل الرئيسي للنقد أو التهرب منه، تماثل في تعددها البدع الدينية في الكنيسة المسيحية. وهي مثلها تعبر عن الحاجات العرضية والتعصب المذهبي والاهتمام الخاص أو الكبرياء العقلية. وكلها، حتى أسوأ ما فيها، تنساب من كتلة الاستبصار ذاتها، وتنيرها لنا. وكل ناقد، ككل معلم لاهوت أو فيلسوف، مجبر على حل المشكلات رغماً عن أنفه. وهو يلجأ، كي يتجنب أي انقطاع في المعرفة أو يتغلب عليه، إلى بدعة معينة يجعلها مسيطرة، بل ملتهمة لكل شيء سواها.

يبدو أن الأسلوب العقائدي في التعبير هو الأسلوب الوحيد الممكن بالنسبة لمعظم العقول بمجرد أن ترى العقيدة وتعتبرها متممة للاستبصار. وعندما تترنح هذه العقيدة في يوم من الأيام يبدو وكأنها ستسقط في هوة من الحيرة، ولا يجازف بالسقوط معها سوى القليل من العقول، ومعظمها يتمسك بالبقايا، ويقسم إن البناء لا يزال قائماً، في حين تكون العقيدة قد تحولت إلى مذهب تعسفي لا يحتمل. إلا أن الجميع يسقطون بالرغم من ذلك. وبما أن المعرفة في حد ذاتها هي خروج من فردوس المشاعر المختلطة، كذلك فكل قاعدة من المعرفة يجب أن تخر هاوية بمجرد أن يثقل كاهلها بوزن كبير، وبمجرد أن تبتلع كل شيء وتتظاهر بكونها قادرة على كل شيء، وباختصار، بمجرد أن يفهمها متّبعوها حرفياً ويطبقوها. فالمعرفة الحرفية هي معرفة ميتة، والوقوع في أسوأ أنواع الحيرة بالنسبة لأي عقيدة هو أفضل من موتها. على أننا يجب أن لا نتخلى عن أي شكل أو قاعدة من المعرفة لأن بعض الأيدي السيئة أو اليائسة تجازف في استعمالها حرفياً. ونحن نعتقد أن المجازفة

الهادفة واجبة في استعمال أي فكرة تبدو مناسبة أو مساعدة في تخطي الثغرات، سواء كانت هذه الفكرة قد تطورت إلى شكل قطعي أم لا. إلا أن استعمالها يجب أن يكون مؤقتاً دراميا معتمداً على التأمل، إذ لا تتحقق لنا فضيلة التواضع التي هي غايتنا إلا بعد سيل طويل من الإهانات الذاتية. ومهمة هذا الإذلال هي إرجاعنا دوماً، وبشكل يتّسم بسعة الحيلة، إلى موقف من يجهل الأمر.

يرتبط المثال الكلاسيكي المعاصر على استعمال العقيدة وإساءة استعمالها باسم فرويد. فهو نفسه قد أكد لنا باستمرار الطبيعة الدرامية المؤقتة لتأملاته، إذ استخدم هذه التأملات كنوع من الإنارة الخيالية التي لا يعتمد عليها اعتماداً أكثر أو أقل من اعتماد البحار على العوّامات والمنارات. إلا أن قوة فرويد الدافعة كانت عظيمة بحيث أطلقت مدرسة من الحرفيين، مع تأثيرها الجنوني من انشقاق وبدع وقوانين جوهرية ليس لها مكان محترم في الخيال العلمي أوالفني. إن فكرة القيصرية، من وجهة نظر أخرى، في كل من روما وبرلين، هي تعبير حرفي عن الحاجة إلى دولة إيجابية، كما أن الفهم الحرفي للاستبصارات الاقتصادية الماركسية، قد يجعلها تؤثر على موضوع الفنون وقيمتها، في حين أنها في الواقع لا تقدم إلا حقلاً محدوداً من المتعة، ولا تنعش سوى أمور لا علاقة لها بهذا الموضوع. وإنه لتمرين مسلّ لنا أن نرجع استبصارات فرويد والفاشية والماركسية إلى اصطلاحات وتعابير من الكنيسة، إذ إن هذا التمرين يبعث الحياة فيما لدينا من اصطلاحات للحيرة والدهشة، ويعطينا مفتاحاً لأسرار التفكير جميعها، وتغدو بذلك الدراما الجنسية عند فرويد دراما الخطيئة الأصلية، وسياسة هتلر ولينين سياسة مدينة الله، بمعنى أن علم اللاهوت يقدم لنا ما يجيزه الاقتصاد وما تقدمه الثقافة من قيم، إذ إن الجدال عادة يستعمل اصطلاحات وتعابير مطلقة عندما تكون المشاكل التي هي قيد البحث قد فهمت فهماً خاطئاً لأنها مستخلصة بحكم الضرورة من التجربة «الحقيقية» وليست هي التجربة ذاتها. والرباط الحي المصيري

لهذه التعابير هو في المتعة والعاطفة، وهو ينشأ عن تمثيل هذه التعابير تمثيلاً درامياً من أجل ذاتها فقط، مع احترام ورع أو طقوسي للعقائد التي تكتسي بها هذه التعابير. ونجد المثال البسيط المصيري على ذلك في هالة المجد التي يربطها الإنسان بالحروب. أما المثال الحيوي، وغير المأمون الجانب، فيظهر في المفهوم المتقطع للأنظمة الحرة، والإصرار على إعادة تشكيل أسطورة العقل والمنطق. فالعقائد، بالرغم من الادعاءات الخطابية، هي أمور غير هامة، لأنها تؤخذ على حسب ما تستحق، كمرشدة أو دعامة، أو مساعدة في الملاحة. أما المهم فهو الخبرة التي نكتسبها والحياة التي نعيشها والقيمة التي نكتشفها. وكل من هذه الأمور تتحول إلى دراما أو تتمثل تحت عَلَم العقيدة. ومع أن الأعلام جميعاً خاطئة فكرياً، إلا أنها تشكل نقاط تجمع وتطلق الدافع إلى إظهار الاستهجان، وتكسب هذه الصيحة معنى يجعلها تبدو مناسبة.

إننا نفهم، من ملاحظات شبيهة أو موازية لهذه الملاحظات، أفكار من يدينون بعقائد تختلف عن عقائدنا وكذلك فنونهم، كما أننا نستعملها، فإما أن نسقط هذه العقيدة من حسابنا وإما أن نمتصها امتصاصاً أو نسيطر عليها كلياً من أجل الحياة التي تواكبها، ومن أجل الشكل الناتج عن عملية التفكير التقدمية. أما عندما نقوم بأكثر من ذلك، وعندما نصفي أو نوسع فكرة الشكل المستخلصة، فإننا عندئذ نلعب لعبة مختلفة لها قيمتها الخاصة كالشطرنج، إلا أنها إذا طُبِّقَتْ على العالم الذي نعيش فيه فإنها تنتج معضلات مزيفة «كنظرية الأنا وحديّة»[1] وكلعبة الأطفال.

وإذا أخذنا «نظرية الأنا وحديّة» مثالاً على ذلك، فإننا نجد فارقاً جوهرياً في تطبيقها. وبسبب العقيدة المنطقية المعدة لدعم هذه النظرية، نجد فلاسفة الفنّ يمضون السنين محاولين التغلب على المأزق الذي تتركهم فيه، في حين أن الشعراء

---

(١) «Solipsism» هي نظرية القول بأن الذات هي الشيء الوحيد المعروف أو الشيء الوحيد الكائن.

يستخدمون هذه النظرية ذاتها لما تحتوي عليه من الاستبصار الدرامي فقط، كما فعل إليوت في المقطع الأخير من «الأرض اليباب»، أو كما فعل كل من استخدم الرواسب الأسطورية للديانة الإغريقية، التي استخدمها كهنتها مع ذلك حرفياً كي تجيز لهم سفك الدماء والتمتع بالقوة.

ولحسن الحظ، فإن لدينا نماذج من التفكير غير العقائدي. ولنجعل من عقولنا مرآة تعكس نور أفلاطون في باكورة أعماله، ثم مونتين في جميع مؤلفاته. ألا تعود خصوبة «المحاورات» و«المقالات» وإثارتها الدائمة إلى عدم وجود العقيدة الإيجابية فيها؟ ألا يقدم لنا أفلاطون الشاب دائماً أفكاراً متضاربة في توازن متباين فيعرضها في حالة صراع ثم تطور، ولا تكون الغلبة إلا في النهاية؟ ألا يفسح مونتين الطريق دوماً لفكرة أخرى، ويضمر فكرة ثالثة يصدر فيها حكمه في هذا الشأن بطريقة تهكمية؟ أليست قوالب هذين الرجلين ساخرة حين تفضح رياء الفكر في أكثر مخابئه سرية، وتشير إليه وهي في معرض إدانتها لنفسها، وتعرضه في حالته المجردة دون الاعتماد على وتد أو ركيزة؟ إن محاولة كهذه في معالجة بحث حي هي محاولة استعرناها وزيفنا أصالتها دون شك بحاجاتنا الخاصة، وهي المحاولة المعقولة الوحيدة لمعالجة العقائد المتعددة والتكنولوجيا المتعجرفة التي تملأ جسد الفكر النقدي، وما سوى ذلك هو تنازل وخضوع. وأكثر المهازل شيوعاً أن تلاحظ رجلاً بعيداً عن أصوله، يلحق الضرر البليغ بهدفه، لأنه يرى لزاماً عليه أن يتمسك بفكرة سبق أن أذعن لها. إن الفكرة شعلة هداية وليست خشبة للنجاة، ومن المؤسي أن نخلط بين هذين العملين. وتظهر طبيعة الفكر التراجيدية هذه باتخاذها شكلاً صلباً قبل أن يحين الأوان لذلك، فيختار أحد أتباع كالفن مثلاً، القدر وهو في طفولته بدلاً من أن ينتظر متمهلاً وقت الشيخوخة. ولذا فالفكر في معظم الأوقات يعمل ضد العالم والحس السليم وضد هدفه الخاص أيضاً! ويتجلى لنا ذلك بتفحص الفكرة المعروفة عن الديموقراطية والعدل أو طبيعة العمل الابداعي.

إن التشكك التصوري والتهكم الدرامي، وهي أساليب مونتين وأفلاطون، تجعل العقل رياضياً والروح في أقصى مداها. وهذه الأساليب تفسر لنا تجدد الشباب في «العاصفة» مثلاً، أو النضج المبكر في «العودة إلى متوشالح». وكذلك الطاقة المغذية لأعمال متنوعة «كالأخوة كارامازوف» و «ابنة العم بت» و«الجبل السحري». أما دانتي، فهو «القوة الخيالية الرئيسية في العالم المسيحي»، مع أن المؤمنين يظنون أنه عكس ذلك. لقد أخذ عقيدته مباشرة من الكنيسة ومن القديس توماس، واستعملها كخلفية للصورة وفسحة يختلي فيها ويظهر التضاد بواسطتها. كما أن لكل من فرجيل وأرسطو وبياتريس وبرتران دو بورن أهمية، على طريقته الخاصة، معادلة لأهمية القديس توماس والكنيسة. وضمان هذا المرجع الديني هو الذي جعل من دانتي روحاً أكثر انطلاقاً من سويفت ولورانس ستيرن، فقد مارس دانتي عادة من الخيال مكّنته من وضع ما بازكته عقيدته وما هاجمته وما كانت غير مبالية به باطنياً، في قالب درامي يتكافأ ما فيه من حماسة وتأثير. لقد كانت العقيدة بذور رؤياه الشعرية وهيكلها، ولم تكن، بالنسبة لأشعاره أو بالنسبة لنا على الأقل، أكثر من ذلك أبداً. إن «الكوميديا الإلهية» هي منظار عقلي شأنها شأن «المحاورات» و«المقالات».

أما بالنسبة للأعمال الناقصة للعظماء والمفكرين، ومن هم أقل شأناً منهم، فإننا نضطر، نحن أنفسنا، أثناء قراءتهم ونقدهم إلى تقديم التشكيك والتهكم أو الخيال والدراما إلى الحد الذي يفتقر له نتاجهم مما لا يمكن إكماله، لأننا عندئذ لا نمتلك الحوافز الدافعة. إن علينا أن ننظف المرآة، وعلينا بالنسبة لهملت، مثلاً، أن نقاوم ونخمن كي نخرج الحافز من طيات الغموض، إذ أحاط محللو النفس هذا الصراع بالظلام لأنهم كانوا يهدفون إلى نهاية خاطئة، أما بالنسبة لشيلي فعلينا أن ننزع الأفكار الأفلاطونية، كما يجب أن نقطع الزائدة العقائدية من بليك لأنه

لا يمكن وضعها في قالب درامي. وعلينا، بالنسبة لبودلير، أن نقاوم مشكلة الاعتقاد تارة ثم نكبتها تارة أخرى، ثم نفسر التهكم المتضمن في كل اتجاه. وكذلك كي نحصل على أقصى ما نستطيعه من كاتب كبسكال، ومن أجل أن نكون حكماً فنياً، يجب أن نعتبر فكرة ضرورة الرهان كإمكانية درامية وتهكم شرس مؤقت، وألا نأخذ الأمر بالجدية التي أخذها بسكال. كما أننا نحتاج إلى أن نعرض الاختلاف بين تشكك مونتين وبسكال، إذ بينما كان تشكك الأول ينتج السكينة، كان تشكك الثاني ينتج العذاب الأليم.

وعندما نتكلم عن أندريه جيد، يجب أن نذكر أنفسنا أنه لم يبرر عشق الجنس الواحد، كما لم يصبح شيوعياً، بل كان إلى حد رائع الفرنسي المتزمت الذي طهرته حكمة الجسد، ولذا فقد تمتع بحساسية أخلاقية دقيقة إلى حد كبير، ونحن بتعرفنا على هذه الحساسية نشعر بقوة دفاعه وتحوله السياسي. أما تعرفنا على الشبه بينه وبين دستويفسكي من حيث الاهتمام بالأولاد الصغار ذوي النضج المبكر، فضرورة أخرى لتفهمه. ومثال ذلك كوليا في كارامازوف والصبي جورج في «المزيفين»، فهؤلاء الأطفال آلات صغيرة قاسية، ذات حساسية مجردة لا تساورها الشكوك، وبهامس شيطاني، إلا أنها معتادة على تسيير الأمور. وربما يذكرنا هذا بكاتب آخر له ميل إلى تقديم نوع مخيف من الذكاء عند الفتيان، والكاتب هو هنري جيمس، وأطفاله يشكلون عناصر قديرة ذات أحكام وأفعال درامية كماهو الحال في «دورة البرغي». وبالنسبة لـ«ميزي» والبقية الباقية، فهؤلاء الأطفال يأخذون الأمور بجد وبصراحة دون أي تحيز سابق وبذكاء لم تدنسه الحياة.

إن مآثر في السرعة والانتباه كالتي بيناها في هذه الملاحظات، لتبدو سهلة عادية. وليس من داع يضطرنا إلى فهم وجهات النظر السهلة خلافاً لما هي عليه. ولو أخذناها بشكل سطحي لوجدنا فيها مهرباً من عملية الفهم الدقيق، إذ تجعلنا نقفز بسهولة من التفسير العرضي إلى نظرة عالمية مبتلعة لكل شيء. وقد نأخذ

فكرتي المس الشيطاني والذكاء المصون لدى أطفال جيد ودستويفسكي وجيمس على محمل الجد ونطبقهما عالمياً، ثم نشيد على تلك العلاقة الواهية نظرية منيعة عن أصول الفن والحكمة والقيم، وهي منيعة لأنها تقدم رؤيا منظمة ثابتة التفاصيل أشبه بالرأسمالية المحافظة، دون أي مرجع في الحياة الواقعية. وعندها لا غرابة في أن يصبح شكسبير وجرترود شتاين على المستوى الصبياني ذاته.

ليس من داع إلى الذهاب بعيداً لأننا سنعود أدراجنا، وأساليب مونتين وأفلاطون تحوي عناصر سلامتها، وكل استبصار يظل صالحاً إلى حد معين من التطور وليس أكثر من ذلك. وهذا يعني أنه مؤقت وتجريبي ومحاولة اختيارية للاقتراب من حقله الخاص. وبالإضافة إلى ذلك فإن الملاحظة، أو أي مجموعة من الملاحظات، لا تستطيع أن تروي القصة بكاملها. وهنالك دائماً متسع لأكثر من ذلك. وثمة حدود مفترضة للاهتمام والانتباه يبقى وراءها الشيء ذاته غير ملموس. وبذا تنكشف النوعية المعقدة ـ بغض النظر عن القيمة ـ للملاحظات الواردة أعلاه. فهي تنساب من اتحاد درامي لجميع فنون العقل المفكر وتقاليده، ولا تكون عادية إلا في كونها نقداً ونتاجاً نهائياً، فالنقد كالمشي، فن يكاد يكون عالمياً، وكل من الاثنين يتطلب تغييراً ثابتاً وتركيزاً دقيقاً في التوازن، كما لا يمكن الجدال كثيراً في مجرى كل منهما. والقليل هم الذين يحسنون تأدية أي منهما، وكل منطقة جديدة هي بالنسبة لكليهما مجهدة ومحرجة، ويفضل معظم الناس في أوقاتنا هذه الطرق المعبدة أو أي شكل آخر من الانتقال السريع؛ نظرية سهلة أو عقيدة تعسفية سائدة. والناقد الجيد يمنع نقده من أن يصبح غريزياً أو نائباً عن الفن ذاته، وفهمه دقيق دائماً كالفن الذي يفحصه. وهو يعرف أن حصيلة أفضل أعماله لا تتجاوز التوضيح والتقييم. وهو يلاحظ الحقائق ويجد المتعة في التمييز. أما موضوع الكتاب فيبقى هو ذاته، وإن كان قد غدا أقرب منالاً وأوضح فهماً. إن خيال دانتي بالنسبة إلينا لا يعادل سوى ما نستطيع أن نعرفه عنه في وقت معين.

وهذا يقودنا إلى ما قاله ت. س. إليوت[1] وما كنت أتجه نحوه طوال الوقت، وما قيل في الواقع مراراً عديدة في مناسبته. إن أي محاولة منطقية ترتبط بالعمل ذاته في أي نقطة من النقاط تكون صحيحة بالنسبة للأدب، ويصح أن نطلق عليها كلمة نقد. وإن الفائدة من محاولة معينة تعتمد جزئياً على قوة العقل الذي يقوم بها، ثم على معرفة الحدود المناسبة لها. وقد تكون الحدود في مجال الفكر أو درجته أو أهميته، وقد يبسطها الناقد ذاته بوضوح أو يقررها قراؤه أنفسهم. وحسب برهاننا، فإن الحالة الثانية هي التي تحدث عادة، إذ إن العقل النشيط يميل إلى المبالغة في تقدير مجال وسائله، ويأخذ تلك الاعتبارات العقائدية التي جعلتها العادة تبدو غريزية، بمثابة أمور ضرورية. ونحن لا نطلب من أي ناقد أن يحد نفسه بأسلوب واحد في البحث، ومن غير المحتمل أن يكون قادراً على ذلك. ولا يمكن عرض الحقائق دون تعليق، والتعليق يستغرق الجزء الأعم من التفكير. وبالإضافة إلى ذلك، فإن محاولة واعية معقدة كتلك التي تصدر عن كينيث بيرك أو ت. س. إليوت، برجوعها إلى شواهد للمقارنة، تقدم لنا مقياساً للحكم أكثر ليونة وأسهل منالاً، وأشد إثارة، مع مجازفة بتحيز أكثر بالطبع، من المحاولة البسيطة الواحدة. أما ما ينتج السفه والحمق والجدال فهو المحاولة المختلطة المشوشة التي لا نرى فيها الحدود لأنها تلغي بعضها بعضاً، وتغدو فيها القوة الدافعة عاطفية.

والشر الأسوء مما سبق هو التضليل الناتج عن التعصب، ثم اللامنطقية المتغطرسة والبربرية في كافة أشكالها. وكل هذا يظهر لنا عندما تتحكم فكرة ثابتة أو

---

(١) إنه عندما «تنقطع الأخلاق عن كونها مسألة تقاليد ومعتقدات صحيحة، مشتقة من عادات المجتمع التي نسقتها الكنيسة بتوجيهها المستمر ثم قوتها ورفعتها، وعندما يصبح الفرد مسؤولاً عن أحكام أخلاقه الخاصة، تصبح للشخصية عندئذ أهمية مرعبة». [خلف آلهة غريبة] وفي هذا القول يتحول السيد إليوت إلى واحد من المراقبين المتخوفين الذين تصبح خطوتهم التالية هستيريا من الفوضى التي يرغبون في تجنبها، وهستيريا الأنظمة أشد خطراً من هستيريا الأفراد.

بدعة مبالغ فيها في كتلة من النقد، أو عندما نطبق حرفياً فكرة حقيقية لكنها ضيقة المدى على العالم أجمع. وبما أننا افترضنا أشياء لم نقم الدليل عليها، فإن التشويه والإفساد والتأكيد المطلق تصبح جميعها فضائل سامية بالنسبة لكتلة النقد الهادفة المذكورة. ولا يسعني إلا أن أشعر أن كتّاباً مثل ماريتان وماسيس ونوردو هم هادفون بهذا المعنى. إلا أننا، حتى في أسوأ أنواع النقد هذه، نجد شيئاً من الصحة. وبمجرد أن نحد من تطبيق آراء ارفنج بابيت في الكبح الداخلي والإرادة العليا، وقد كان لها المقام الأول لديه، أعني أننا عندما نضع الحدود التي كان يعمل ضمنها، يغدو الاطلاع الهائل والملاحظة الدقيقة التي تزدحم بها مؤلفاته، في متناول الجميع بشكل دائم.

ولا فائدة في معارضة أو منع تلك الأنظمة من النقد ذات الهدف البعيد. وبما أن النقد ليس مستقلاً أو نوراً مضيئاً، بل هو عملية توضيح، فإنه لا ينفك يكتشف داخل نفسه دون انقطاع هدفاً أو أهدافاً بعيدة. وليس هناك أي خطر في معرفة هذه الأهداف. والفنون نفسها تخدم أهدافاً أبعد من ذاتها، إذ تضع موادها في قالب درامي، أو تمثلها في شكل منظم له معنى وقيمة. أما إنكار هذه الأهداف فمثله مثل التأكيد على أن المنشار يجب أن يعلق فوق المقعد، وأن قطع الخشب يحقّر من شأنه. إلا أن أهداف الفنان متنوعة ومرتبطة بموضوعه إلى درجة لا يستطيع أن يخطط من أجلها دائماً. ويمكن للناقد حسب اتجاهه أن يقصر اهتمامه على تلك الأهداف التي تستولي على اهتمامه، إلا أنه يجب أن يكون متأكداً من التمييز بين ما هو هدف بعيد للأعمال التي يفحصها وبين ما هو مجرد خارج عن الموضوع. كما إنه يجب أن لا يفترض - إلا في إطار موضوع جدله الخاص - عدم وجود أهداف أخرى أو عدم أهميتها، أو عدم جدوى البحث في هذه الأعمال مستقلة عن أهدافها البعيدة، والاقتصار على كونها أمثلة درامية فقط.

ـ ٢ ـ

إذا وضعنا جنباً إلى جنب ثلاثة أمثلة على النقد المعاصر المهتم جوهرياً بالأهداف البعيدة للأدب، فإنها يجب أن تعرض كلاً من عيوب وفضائل هذا الاتجاه في النقد، على أنها يجب ألا تفعل ذلك بشكل تجريبي أو مثير للبغضاء إلى حد ما، مع شيء من المبالغة من أجل التأثير. ويفترض في كل واحد من هذه الأعمال أن يكون نموذجاً ممثلاً لنوعه، حاملاً في داخله بذور موته وتكاثره. ولنأخذ إذاً، منتبهين للأخطار التي يتضمنها هذا البحث، مقال سنتيانا عن لو كريتياس في «ثلاثة شعراء فلاسفة»، ثم «حج هنري جيمس» لفان ويك بروك، و«التقليد العظيم» لجرانفيل هيكس. ومع أن المثال الثالث أكثر الأمثلة وضوحاً في حالتنا هذه إلا أن الإلحاح متعادل في ثلاثتها جميعاً.

إن مقال سنتيانا يحول ترتيباً شعرياً حقيقياً للطبيعة إلى تعابير في الفلسفة الأخلاقية، ويجرد هذا النظام من مسؤوليته الشعرية الخاصة في أثناء إعادته لتقويمه. وقد ألف سنتيانا هذا المقال بقدرة واقتناع حتى لتبدو صورته تامة ومشتملة على ما كان مهماً في لو كريتياس، بحيث نستطيع الاستغناء عن القصيدة الأساسية وهي «الطبيعة الفريدة». وبمجرد أن ندرك الطبيعة الفلسفية للاستبصار ذهنياً، ثم نفهم مجاله الأخلاقي وعيوبه، وتأثير ذرة ديمقريطس عليه، كما يبين لنا سنتيانا، تصبح هذه الأمور بديلاً حسناً عن القصيدة هو أسهل منها منالاً بكثير. إلا أن ما يذكره سنتيانا ولا يؤكده لكونه بعيداً عن اهتمامه المباشر، هو أنه لا يوجد كاهن للشعر على هذه الأرض، فالشعر اصطلاح وقول خاص جديد، ولا يمكن قوله بشكل آخر على الإطلاق. كما أن الفارق بين الكلمات التي تقال عن قصيدة والقصيدة ذاتها هو تماماً كالفارق بين الكلمات التي تقال عن لوحة زيتية واللوحة الزيتية ذاتها. إن الهوة تامة، إلا أنني لا أود أن أقترح أن مقال سنتيانا ـ أو أي نقد فلسفي ـ هو خارج عن الموضوع. وبالرغم من أن بإمكاننا أن نعتبر المقال مجازفة

فلسفية من أجل ذاتها، إلا أنه في الوقت ذاته يكشف عن كتلة من الحقائق تختص بهدف بعيد في قصيدة لو كريتياس. وهذ الهدف هو ذاته الذي يختاره لو كريتياس دون ريب للتعظيم والرفعة. وإذا رجعنا إلى القصيدة وجدناها تزداد دفئاً كلما تكشفت الحقائق حية في أبياتها. والتحويل في هذا المثال يحدث بشكل طبيعي عن طريق تعابير متساوية في التصور لكنها مختلفة في التركيب، وذلك لأن كلاً من الفلسفة والشعر يدعم القيمة الأخلاقية ويعبر عنها، والواحد يمثل ويجسد مادياً ما يحوله الآخر إلى مذهب أو يرفعه إلى المثال. أما التحفظ الوحيد الذي يجب أن يتخذه ناقد الشعر فهو هذا التحفظ السلبي: لا يمكن للشعر أو الفلسفة أن يفي أحدهما تماماً بأهداف الآخر مع أن كلاً منهما يبدو كذلك بالنسبة للأهداف البعيدة، والعلاقة بينهما متبادلة لكنها ليست متعادلة.

عندما نتحول عامدين من مقالة سنتيانا «لو كريتياس» إلى كتاب فان ويك بروكس عن هنري جيمس، فإننا نتحول من اعتبار الهدف المنطقي البعيد للفن إلى اعتبار حالة الفنان اللاعقلية الباطنية، لا من حيث تحديدها نوع فنه، وانعكاسها فيه فقط، بل من حيث تمثيلها تكيف الثقافة الأمريكية في القرن التاسع عشر. ويختص هذا الاعتبار بعلم الاجتماع، كما أن أسلوب المحاولة هو أسلوب علم النفس الأدبي، لذا فالعبء مذهل، وفيه نتحول من القيم الأدبية إلى القيم المتعلقة بسيرة الإنسان، إذ إن الفن ليس تجسيداً أو انعكاساً للتجربة الاجتماعية بل هو تعبير شخصي وهروب وهمي من حياة الفنان الشخصية إلى امتداد درامي. أما النقطة الواجب تأكيدها، فهي أن الوضع الثقافي لأمريكا في عصر هنري جيمس قد سفّه التعبير الشخصي وجعل كل مهرب، حتى اللجوء إلى أوروبا، عديم التأثير. وموضوع مأساة الفنان المخفق كان واحداً من مواضيع هنري جيمس الخاصة، إلا أن جيمس رأى هذا الموضوع كشيء نموذجي أو عالمي، أو كتراجيديا مميزة للروح البشرية، مبنية، كما حدث له، على خلفية أنجلو أمريكية. أما بروكس فيأخذ

الموضوع نفسه ويجعل منه أمراً مذهلاً وفكرة طاغية يستطيع من خلالها أن يعمم جميع المواضيع الأخرى. وإذا طبقنا هذا التفكير المتملك على تاريخ أمريكا الثقافي فإننا نجد تعابيره المبالغ فيها موحية ومفيدة. كما إننا إذا طبقناه على حالة هنري جيمس كإنسان، فإننا نجده يؤكد بشكل درامي صراعاً واضحاً كان يعذبه.

والكتاب كتاريخ أو ترجمة حياة هو صورة خيالية مقنعة، مع أنها ليست الصورة الوحيدة الممكن رؤيتها. وأهميتها تقتصر على كونها الرابطة بين جيمس الرجل ورواياته. ويمكننا، باستعمالنا حجة مشابهة لحجة هذا الكتاب البرهنة على أن هملت تعبير مخفق عن شخصية شكسبير. وكي تبقى آراء بروكس مفيدة في حقل النقد الأدبي فإن عليها أن تبقى موازية لروايات جيمس، دون أن تمتزج بها أبداً، وما يقينا النفاذ إلى الثغرة التي تفصل بينهما هو جو الحرية العظيم وتأثير التفوق الذي يسري في المقدمات التي كتبها جيمس لمجموعة أعماله. لقد كان الفن بالنسبة لجيمس كافياً لأنه يشكل الحياة التي عرفها ويعكسها ويقومها. أما انتقادات بروكس فإنها تستطيع مساعدتنا، من وجهة نظر أخرى، في تقرير اختيار القيم التي مثلها جيمس درامياً، أو تقرير عدم اختيارها، وهي لا تستطيع التأثير على هذه القيم أو توضيحها، بل هي على عكس ذلك تبلبل هذه القيم ذاتها، إذا سددنا الثغرة بإرادتنا.

وباختصار، فإن نظام النقد الذي يبينه بروكس بتفوق، والذي يمكن أن نطلق عليه اسم النظام النفساني الاجتماعي، هو أولاً وآخراً لا يهتم بأهداف الفن البعيدة أو غيرها بقدر ما يهتم ببعض الاستعمالات التي يمكن أن تحققها الفنون في المستقبل. أما ما قيل في الوقت الحاضر في هذا الصدد، مما لا يعتمد على جوهر الجدال بل يرافقه، فيمكن تطبيقه على الفنون ذاتها. ويجب أن نضيف قائلين إنه ليس ثمة في كتابات بروكس ما يري أنه يعتقد خلاف ذلك أو أنه يطالب بأكثر من ذلك. إنه مقتنع بمدى، وكذلك سوية، القيمة التي يحددها منهجه وقوة تفكيره، وقيمته بسبب هذا الاقتناع أعظم وأكثر إلحاحاً.

إن تواضعاً صامتاً كهذا، واعترافاً ضمنياً بالطوارئ، لا يدخل في سمات جرانفيل هيكس المميزة المباشرة في كتابه «التقليد العظيم». وربما تكون خطورة قصده وجديته هي التي دعته إلى التخلص من فائدة هذه السمات المميزة مؤقتاً من أجل أن يحقق وجهة نظره. وإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن تهزمه أساليبه الفنية على المدى الطويل مهما بدت ضرورية في المدى القصير. ولكن، لنفحص الكتاب بالنسبة لموضوعنا الحاضر. إن هيكس كبروكس، يقدم تفسيراً للأدب الأمريكي منذ الحرب الأهلية، فيبحث في المادة جميعها بدلاً من أن يبحث في أفراد متفرقين. وهو، كبروكس أيضاً، يتخذ من فكرة مسيطرة حجر المحك الذي يستعمله في النقد. ولكن في الوقت الذي يستغل فيه بروكس فكرته أكثر مما تستحق أن تستغل، نجد الفكرة تضحي بهيكس إلى حد يجعل محاكمته معطلة ومجرد تكرار لقاعدة. إن هيكس يحكم على الأدب بمقدار نجاحه أو إخفاقه في التعبير عن الصراع الاقتصادي للطبقات الذي زادت الثورة الصناعية من حدته. ثم يحكم على الكاتب الفرد بمقدار استخدامه أو عدم استخدامه لإيديولوجية مشابهة للتحليل الماركسي كمفتاح أساسي لتمثل الدراما الاجتماعية بشكل واضح. وهذا يخرج هويلز وفرانك نوريس من العرض بنتيجة أفضل من تلك التي يخرج بها هنري جيمس، ومارك توين. ولكننا نجد شهرة دوس باسوس في هذه الأيام ضئيلة إلى حد يزعج هيكس.

وليس الجدال في هذا الصدد تمريناً مفيداً، ولكن يمكن القول إن كل فترة تاريخية تعرض صراعاً طبقياً قد يكون أكثر حدة منه في عصرنا هذا، إلا أن المواضيع الفنية العظيمة نادراً ما تتوخى الدعاية لاستبصار اقتصادي. والذي يحدث هو أنها كانت تجد الاستبصارات الدينية والأخلاقية أو النفسانية، أو بمعنى آخر الاستبصارات الإيضاحية، بواعث أكثر مناسبة للبحث. وإذا كان بيرس بلاومان قد بحث في الصراع الطبقي فإن «حكايات كانتربري» لم تفعل ذلك. ولو حاول هيكس أن يجعل من دستويفسكي كاتباً أفضل من هنري جيمس من الناحية الاجتماعية لكانت مهمته عسيرة.

إن ما يحط من شأن «التقليد العظيم» هو تحيزه. ولو ألف هيكس كتاباً عن أدب يعتمد موضوعه الرئيسي على نظرة شريفة درامية إلى الصراع الطبقي، ويكشف حقائقه ويتفحصها، لكان هذا الكاتب مثالاً في الحيوية والإثارة، وثمة في الواقع أدب كهذا منبثق عن الهبوط الاقتصادي. ولو هاجم هيكس، من ناحية أخرى، الأدب المزيف المخادع الذي يفتري على التعابير الطبقية ويعيب كل صراع آخر، لكان هذا أمراً جديراً به.

إلا أن الكتاب الذي يقدمه لنا هيكس يؤدي عملاً يختلف كل الاختلاف، فهو يبدأ بافتراض أن الأدب الأمريكي يجب أن يمثل الصراع الطبقي من وجهة نظر ماركسية، وإن عليه أن يكون الدافع والمرشد إلى العمل السياسي. وهو إما أن يبرهن على وجود هذه الوجهة أو يعجز عن ذلك فيما يبحثه، فيسقطه من حسابه ويطعن بمؤلفيه. وهو لا يطلق لنا هدفاً بعيداً من أجل التأكيد عليه وسد حاجة معاصريه. إنه لا يكتب نقداً على الاطلاق، بل تاريخ متعصب وجدال مشرع. والنتيجة التي يخرج بها، والتي عنيتها حين أشرت أعلاه إلى أنه أساء فهم أساليبه الفنية، هي الإخفاق في تحويل رأي أي شخص يكنّ أقل محبة للأدب أو يمتلك أقل معرفة بالمواضيع التي ترتبط بهذه الحياة. هذا وينبغي أن نؤكد أن الخلاف مع استبصار هيكس الاقتصادي على حاله هذه، ليس أكثر مما هو مع استبصارات سنتيانا وفان ويك وبروكس، إلا أنه كان خلافاً أعمق. وبالرغم من أن استعمال الفنون كأداة للدعاية الاجتماعية هو أمر صحيح حسن مع أنه غير عظيم، إلا أنك لا تستطيع استعمال استبصار اقتصادي كأداة رئيسية للنقد أكثر مما تستطيع الحصول عليه من القداس بتحليلك عقيدة تحويل «المادة، أي القربان، إلى لحم المسيح ودمه» تحليلاً كيماوياً.

إن هؤلاء الكتّاب الثلاثة يشتركون في حقيقة عظيمة واحدة، يبينونها بطرق مختلفة تمام الاختلاف؛ إنهم يهتمون بالمحتوى الأدبي كشيء منفصل دون اعتبار

الثلاثة سرعان ما يخلّف الأدب وراءه، فالكمية التي يمكن أن تقال مباشرة عن تركيبه الخاص ومظهره ضمن قالب معين. وهذا هو السبب في أن كلاً من هؤلاء محتوى أي عمل فني هي ضئيلة عادة، إلا أن أقل ما يقال يمكن أن يمد بالطاقة العصبية هيكلاً فكرياً لا نهاية له. ومهما كانت قيمة هذا الهيكل الفكري في حد ذاتها، إلا أنها لا تملك في معظم الأحيان سوى علاقة مزعومة مع الأعمال التي تنبع منها. والشعور بالرابطة المستمرة، والاتصال الثابت مع الأعمال قيد البحث هو شعور نادر، وإذا وجد فهو عظيم المتعة. إن هدف النقد الجميل هو أن يجعلنا نمتلك مباشرة الأسس التي تسير بموجبها هذه الأعمال، دون إلحاق أي ضرر أو تفكك في مادة هذه الأعمال ذاتها. ولا يمكن أن يظهر هذا الشعور بالألفة الناتجة عن الاتصال الداخلي عن طريق أساليب في البحث تدور حول محتوى منفصل. وإذا كنا حقاً مهتمين بالأدب، فعلينا أن لا نكف عن وخز أنفسنا مذكرين إياها بوجود قصيدة أو مسرحية أو رواية ذات أهمية مبدئية نأمل أن تكون نهائية أيضاً، وإلا فعلينا أن نزيف الحقائق أو نؤلف الأقاصيص متعللين بأننا نتكلم عن الفن. أما المشكلة فهي هل يستحق الوخز والتذكير منا هذا العناء، أو أنه من الأفضل أن نرجع هذه الأعمال التي يتطلبها ذلك إلى طبقة أخرى غير النقد.

- ٣ -

إن انتقادات كهذه، وتحذيرات مشابهة، لشيء ضروري عند التفكير في محاولات لمعالجة النقد تختلف تمام الاختلاف عما ذكر، محاولات لا تضطرنا إلى أن نجيز الأهداف البعيدة، ذلك أن هنالك خصائص أخرى لا تقل عنها في تحديد السمات، وهناك بالتأكيد خصائص مماثلة بالنسبة لطريقتي الخاصة. إن الدافع البعيد، أو الخاصة التي تحدد السمة، شيء ثابت لكنه قابل للتغيير. والإنسان لا يعرف ما هو دائماً، أو ما نوع عمله أو مقدار هذا العمل، إلا أنه يعرف أنه موجود باستمرار، سواء كان مصدراً للقوة أم للضعف. وربما تكون هذه القوة هي قوة

التأكيد التي تؤدي حتماً إلى التشويه، أو تكون نوعاً أسوأ من القوة، نوعاً من التبسيط الذي يحيل ما نريد معرفته لحماً ودماً إلى هيكل عظمي. أما الضعف فقد ينتج عن عدم الكمال أو عدم النضج أو عدم رؤية الأمور الهامة. وهو عادة يعقب التشديد والتأكيد. أو ربما يكون ذلك النوع من الضعف الذي يظهر عندما نقضي أو نتجاهل عمداً أموراً هامة. ويقابل هذا الضعف قوة في تكوين المعادلات. على أنه لا يوجد دماغ يستطيع أن يتجنب التشويه أو المعادلات كلياً، كما لا يوجد دماغ لا يرغب فيها على الإطلاق. ومعظم العقول تهرع إلى الدفاع عن صفات تظن تجنبها مستحيلاً. وهذا بحد ذاته دافع بعيد، وصفة محددة للعقل الذي يندفع هذا الاندفاع. هذا وإنني لا أقول شيئاً عن التحيز الشخصي أو فساد التجارب الخاصة أو الحقد والتسامح المزيف الذي تتصف به أحكام الإنسان. إلا أنني في الوقت ذاته أعترف أن مقالاتي الخاصة تخضع لهذه المؤثرات نفسها، ولكنني لا أستطيع أن أعين نقاط التساهل التي أرغب في أن تمنحوني إياها. وأكثر ما أطلبه هو ذلك التسامح العام الذي يتمثل في وضع اعوجاجي وتأكيداتي وآرائي في ميزان واحد مع تشويهات وتأكيدات أخرى وآراء أفضل من آرائي.

وبدلاً من أن أبحث في أصول النقد الذي أكتبه، دعني أفحص باختصار الأساليب والعادات التي يتبعها كل من آ. ي. رتشاردز وكينيث بيرك وس. فوستر دامون في عملية النقد. وقد اخترت هؤلاء لاختلاف بعضهم عن بعض، ثم اختلافهم عن النقاد الثلاثة الذين سبقت معالجتهم، ونحن نريد فحصهم كي نكتشف خصائصهم ونحكم على نوع عملهم من حيث المدى والقيمة. ولا يهمنا كثيراً في هذا البحث الصحة الموضوعية لكل من هذه النظريات المختلفة، فإن الأسس الموضوعية للنقد إذا وجدت على الاطلاق، يكون وجودها سابقاً لتجارب النقاد المعينين ومتفوقاً عليها، إذ إن العنصر الشخصي عند ناقد معين، أي ما يعرفه وما يستطيع أن يفهمه، قوي أو عنيد إلى درجة يؤثر معها على نظرياته الجمالية.

وبما أن معظم النقاد لا يتمتعون بما يتمتع به الفلاسفة من تماسك، فمن المشكوك فيه أن يتوصل دخيل على النقد إلى النتائج نفسها التي توصل إليها الناقد عن طريق تبنيه الفنون الجمالية. وغالباً ما يكون علم الجمال شيئاً مقدراً خفياً في النقد، وجوده أشبه بوجود فيزياء الذرة في نور الشمس عندما تشع بحرارتها.

إلا أن بعض النقاد يطيلون في شرح الناحية النظرية من كل مشكلة عملية. وثمة ميل نحو المذهب العلمي والأسلوب الإحصائي الذي يستدعي بدوره عالم الفكر المتنوع بأجمعه. إن السيد رتشاردز، الذي هو ناقد يستحق الاعجاب، وحبه ومعرفته بالشعر لا جدال فيهما، لضحيةٌ لتوسع عقله في هذه الاتجاهات. وهذا بالذات هو ما يميز عمله ويحد من اتساع مداه كنقد أدبي، وربما كان من الممكن ألا نسميه ناقداً أدبياً على الإطلاق. ولا بد إذا ما عددنا عناوين كتبه من أن نقع في مأزق، فقد ألف بالاشتراك مع س. ك. أوجدن: «أسس علم الجمال»، و «معنى المعنى»، وألف وحده «مبادئ النقد الأدبي»، «العلم والشعر»، «النقد العملي» «منسيوس في بحثه عن العقل» و «كولردج في بحثه عن الخيال». إن الجهاز واسع عويص شامل، ومقدار النقد الأدبي الحقيقي ضئيل إلى درجة تجعله يظهر بمظهر الإنتاج الثانوي بدلاً من أن يكون هدفاً أساسياً. وإن أرق هذه المجلدات كثافة، وهو «العلم والشعر»، يحوي نسبياً أكبر مقدار من النقد الأدبي، كما يحوي إخفاقه الوحيد في التذوق الذي عوض عنه تعويضاً كافياً، وهذا الإخفاق هو إساءتُه الحكم على طبيعة شعر ييتس. ومعظم عمله يدور حول دائرة من الدفاع تختص بفن تعليم الحساسية ثم ممارسة النقد الأدبي. أما المواد التي يتحراها فهي مشاكل الاعتقاد والمعنى والمشاركة وطبيعة الجدال ثم اللغة الشعرية كأسلوب سام للخيال. والجانب الأكبر من هذه المشاكل يدور حول الشعر، لأن الشعر هو الذي يقدم الآثار الخيالية العظيمة الوحيدة التي تتوفر للخيال اللفظي. ويمكن وضع نقطة جدله الأساسية فيما يلي: للكلمات قوة تعاونية في مناطق الشعور والعاطفة

والقيم، وهي كافية لخلق حقيقة معينة أو الشعور بها ولا تحتويها الكلمات المنفردة. وهذه القوة، كما نخبرها في الشعر العظيم، هي المصدر الرئيسي للمعاني والقيم في الحياة التي نعيشها. وإنني أتفق مع نقطة الجدال هذه مع فارق بسيط، هو أنني أرغب في وضع مصادر أخرى للمعاني والقيم على المستوى ذاته. وهذه المصادر هي أساليب من الخيال لا يمكن التعبير عنها في كلمات ـ مع إن الكلمات قادرة على استدعائها ـ ولا هي قابلة لإعادة التشكيل لفظاً: وهذه المصادر هي أساليب التمثيل العظيم، والفن المعماري والموسيقى والرسم. وهكذا فإنني أستطيع الموافقة على بيان السيد رتشاردز الإيجابي عن وظيفة النقد لأنني أستطيع أن أضيف إليه وظائف إيجابية في حقول مشابهة. وهذا البيان هو «أن نتذكر أن الشعر هو أسمى استعمال للغة، وهو أداة التنسيق الرئيسية للإنسان، كما إنه في خدمة أكثر الأهداف كمالاً في هذه الحياة، وأن نستكشف بدقة ما تعقد من هذه الأساليب اللغوية التي هي تعبيرعملي للعقل.» إلا أنني أريد من هذا النقد، في أثناء تأديته لوظيفته، أن يواجه باستمرار نماذج شعرية، وأريده هكذا من أجل هدف عملي هو المساعدة في التذوق المباشر لاستعمال اللغة ومعناها وقيمتها في تلك النماذج الشعرية ذاتها. وأريد هذا النقد أن يساعد في أدائه من أجلي ما يساعد في أدائه من أجل السيد رتشاردز، عندما يقرأ الشعر من أجل الشعر فحسب.

إن السيد رتشاردز يود من النقد أن يؤدي هذا الأمر، إلا أنه يريده أن يقوم بالشيء الكثير أولاً. وهو يريد النّقد، قبل أن يصل إلى الشعر الحقيقي ـ ويقال إن النقد ينبع منه ـ أن يصبح شيئاً آخر أكثر من ذلك بكثير، إنه يريده أن يصبح الجزء المهيمن في العقل. ونحن عندما نعي مدى الشعر، نرى ما يراه السيد رتشاردز من أن «دراسة الأساليب اللغوية تغدو في محاولتها التزام الدقة أكثر الأبحاث أهمية واتساعاً. ولا تكون تمهيداً أو تحضيراً لدراسات أخرى أشد عمقاً... وإن طبيعة تشكل المواضيع التي تقترح هذه الدراسات فحصها يأخذ مجراه عن طريق عمليات

أساليبها التخيل المبدع والتخيل التمثيلي، وبواسطتها تكتسب الكلمات المستعملة فيها معانيها. والنقد هو علم هذه المعاني. . . . وعلى نقاد المستقبل أن يكون لهم جهاز نظري لم يكن النقاد يشعرون بالحاجة إليه في العهود الماضية ... ولكن هذا الجهاز النقدي لن يكون فلسفياً في المقام الأول، بل إتقاناً لوسائل التحليل اللغوي العام»[1]. وأعتقد أننا يجب أن نعتبر كتاب «منسيوس في بحثه عن العقل» كمثال على نوع الفسحة التي يمكن أن يقودنا إليها السيد رتشاردز، وهي فسحة بين التعاريف المتعددة، ونزهة جيدة إذا كان ذلك هو المكان الذي نبغي الذهاب إليه، وإذا لم تكن مستعجلاً في العودة: إنك تطلع على مدى ما في تعريف مقاطع قصيرة من اللغة التخيلية، ووصفها وصفاً لفظياً، من تنوع وتعقيد، وتطلع أيضاً على مدى ما في النتيجة من تنوع وتعقيد، وتتعلم أن إثبات ما يعنيه المؤلف حرفياً هو أمر مستحيل عملياً، كما أنك لا تسمع شيئاً على الإطلاق عن الطرق الأخرى لفهم المعنى. ومثال هذا القول ترجمة منسيوس، لأن السيد رتشاردز كان مهتماً بمنسيوس، ولأنه من السهل أن نرى صعوبة ترجمة اللغة الصينية. وبالرغم من ذلك فإننا نستطيع استعمال مبادئ التطبيق الواردة في هذا الكتاب ومنهجه في تفهم مقاطع من ملتون أو روديارد كبلينغ. والنقطة الهامة في كتاب السيد رتشاردز هي استحالة فهم آلية المعنى، حتى في جزء ضئيل منه، إلا إذا قضى الإنسان حياة كاملة في التحليل والموازنة. أما قيمة كتاب السيد رتشاردز المثالية ومتعته المثيرة فأمر لا جدال فيه، كما أن عدم اكتراث النقاد، إلا القليل منهم، بالاقتداء به في أي هدف من أهداف النقد الأدبي أمر لا جدال فيه أيضاً، إذ إن الاقتداء يستغرق وقتاً طويلاً، كما أنه لا يجيب على الأسئلة التي يضعها النقد الأدبي. ثم إن الاعتناق الحرفي لأسلوب السيد رتشاردز في بحث النقد الأدبي من شأنه أن يسفه من الطاقة ذاتها التي يهدف إلى زيادتها، وهي طاقة الإدراك التخيلي، والتنسيق التخيلي

---

(١) مقتبسة من الصفحات الأربع الأخيرة من كتاب «كولردج في بحثه عن التخيل المبدع»

لعناصر منفصلة ومتنوعة. إن علينا أن نطلع على أعمال رتشاردز، والاطلاع العميق عليها هو الحد الأقصى لما يجب أن نفعله. والجدير بالملاحظة أن السيد رتشاردز في نقده العرضي الذي يستحق الإعجاب لشعراء مثل إليوت، ولورانس، وييتس وهوبكنز، لا يجد من الضروري أن يكون أكثر من مطلع على عقائده الخاصة عن التحليل اللغوي. وكما أن الفلسفة، من ديكارت إلى برادلي، قد تحولت إلى دراسة في أساليب المعرفة، فإن السيد رتشاردز يود تحويل النقد الأدبي إلى علم في اللغة. إن فلسفة المعرفة(الإبيستيمولوجيا) موضوع عظيم، وكذلك علم اللغة، إلا أنهما لا يأتيان في الموضع الأول أو الأخير، فالإبيستيمولوجيا شظية من الحكمة، وعلم اللغة لا يعدو أن يكون جزءاً من أساليب الفهم. وليس النقد الأدبي علماً من العلوم، رغم أنه قد يكون هدفاً من أهداف أحدها، وإذا حاولنا أن نجعله علماً فإننا نقلبه رأساً على عقب. أما إذا احتفظنا بوضعه الصحيح، فإننا نجعل ما أسهم به رتشاردز في النقد، يتقلص من حيث الوزن والسلطان، لكنه يظل صحيحاً ويحتفظ بأهميته. ربما نستنتج مما ذكر أن جدة وجهة نظره هي التي قادته إلى المبالغة فيها، ويجب أن نضيف إلى هذا القول احتمال أنه لو لم يبالغ في وجهة نظره هذه لما رأينا جدتها وقيمتها على الإطلاق.

إذا بحثنا عمل السيد رتشاردز من وجهة نظر أخرى غير النقد الأدبي، واعتبرناه إسهاماً في نظرية سيكولوجية للمعرفة، فإننا لا نجده بدعة بل عمل تام ومتمم، وخاصة عندما يمتزج مع الشعر في إجراءاته. إلا أنه من وجهة نظرنا نحن بدعة شديدة العمق، وأكثر مدعاة للتشويه من بدع سنتيانا وبروكس وهيكس التي تحمل في ذاتها بوضوح القوة الدافعة لتصحيحها. إلا أن السيد رتشاردز يضع عبء النقد الأدبي بأجمعه على عاتق تطبيق الاتجاه العلمي، ويؤكد أنه أداة للحكم على الشعر، وذلك لأنه يمكن تطبيق الأساليب العلمية على لغة الشعر، ولأن هذه الأساليب تحتكر مواضيعها احتكاراً تاماً. والذي يحدث أن رتشاردز يستطيع فقط

معالجة اللغة وكلماتها، أما النتاج التخيلي للكلمات، أي الشعر الذي يكشف عنه النقد ويوضحه، فلا يستطيع رتشاردز معالجته إلا عن طريق التأكيد والإثبات. إن النقد ـ مهما اعترضته من عوارض ـ يجب أن يهتم أولاً وآخراً بالقصيدة كما تقرأ وكما يشعر القارئ بما تمثله. وكما أن أي مقدار من الفيزياء أو الفيزيولوجيا لا يستطيع أن يفسر شعورنا باللون الأخضر مثلاً أو يؤكد وجوده، فكذلك لا يستطيع أي مقدار من التحليل اللغوي أن يوضح شعورنا بالقصيدة أو وجود هذه القصيدة. غير أن للفيزياء في المثال الأول، وعلم اللغة في المثال الآخر، فائدة لكل من الشاعر والقارئ، وقد يفيدان مثلاً في استخلاص حقائق المعاني من القصيدة، وفي بيان مدى علم الشاعر بها، ثم توضيح تاريخ تطور كلمة أو أخرى، هذا إذا كان بالإمكان تقرير هذا التطور من خلال الغموض أو التدقيق الذي تخلقه القصيدة. وهكذا الحال بالنسبة إلى أي فرع من علم اللغة، أو تطبيقات علم النفس، وهو الأمر الثاني الذي يشدد عليه السيد رتشاردز. ولا يستطيع أي وصف إحصائي أن يوضح قصيدة أو يحط من شأنها إلا إذا أعاد هذا الوصف إلى الإدراك التخيلي أو الشعور الذي حدث قبل وجود هذا الوصف. أما نور العلم فيكون بالنسبة للشعور أو المعنى في الخلفية أو موازياً لهما. إن مركب أوديب لا يفسر لنا الملك أوديب، ولا يعني هذا أن السيد رتشاردز يظن أنه يفعل ذلك، وإلا لما اعتقد أن «الشعر هو أسمى استعمال للغة»، ولما استطاع أن ينقل إلينا في تعليقاته على «أربعاء الرماد» لـِ ت. س. إليوت، حقيقة اعتقاده بأن الشعر هو الاستعمال الأسمى.

إن سحر مؤلفات السيد رتشاردز، ومتعتها بالنسبة لمختلف مستويات الحس، بما فيها الحس الشعري، هي التي سببت هذا التأثير النفاذ الواسع. ولا يستطيع أي ناقد أدبي أن يهرب من تأثيره، ذلك التأثير الذي يثير العقل بإظهاره عمق المشاكل

اللغوية وشدة إثارتها . وقد جعل رتشاردز كثيراً من هذه المشاكل حقيقية بالنسبة لقراء الشعر . ومن الواضح أن بعض النقاد قد دمجوا هذا التأثير في أعمالهم متعمدين، تبعاً لحاجتهم ومتطلبات شعرهم، ونحن نجد هذا التأثير بارزاً بالنسبة لِـ . ت . س . إليوت مع أنه ضئيل . أما السيد كينيث بيرك فهو مدين إلى حد كبير إلى السيد رتشاردز مباشرة، وإلى المؤثرات التي أثرت على السيد رتشاردز، كنظرية بنتام عن الروايات، ثم إلى هيكل العقل الذي ساعد على سبك كل منها . إلا أنه من الواضح أن السيد بيرك شخص مختلف تمام الاختلاف عن رتشاردز، كما إنه يختلف عن أي كاتب آخر في الوقت الحاضر . ومزاياه وحيوية نقده هي أمور متعلقة بذاته فقط .

وليس هناك أكثر جدة من حب استطلاع السيد بيرك في اهتمامه بالجمع بين المعاني الصحيحة والخاطئة وبين عمل الأدب وعمل الحياة وبالعكس . ولا يتمتع إنسان - حتى ولا السيد رتشاردز - بإدراك أعظم من إدراكه للدور الهام الذي تلعبه المعاني الخاطئة في تثبيت استقامة المعاني الصحيحة . وهو، في نشاط تأملاته وجدارتها المتألقة، يذكرنا بالكاتب شارل سانتياغو سوندرز بيرس، إذ تنشط تأملاته القارئ دون أي ضرورة للتأكد من مدى صحتها، وهي صحيحة بالنسبة لأهدافها واستعمالاتها الخاصة . أما هدفنا الحالي فهو أن نبحث في هذه المقاصد والاستعمالات .

وكما يستعمل السيد رتشاردز الأدب كنقطة انطلاق، أو كمصدر لأسلوب علمي لفلسفته في القيم، فإن السيد بيرك لا يستعمل الأدب كنقطة انطلاق فحسب بل كملجأ أو كسكن لفلسفة أو سيكولوجية أخلاقية . والأدب هو القابض على زمام النماذج الممكنة لهذه الفلسفة والقالب المقنع لها . وفي الأدب تصبح الإمكانات الفريدة حقيقة واقعة، أما في الفلسفات النفسانية فإننا نرى هذه الإمكانات بشكل عام، وفي قوالب مجردة يمكن تحويلها، لكننا في بعض نواحي الأدب العظيم ذي

الإمكانية الضخمة، نشاهد النموذج في طور التنفيذ والتمثيل الدرامي. وهكذا فإن السيد بيرك يستطيع أن يجعل من كتابة أرسكن كالدويل المفتقرة إلى الذكاء عملاً ذهنياً مثيراً. وهو يبين لنا كيف يخلق كالدويل شعوراً عظيماً بالإنسانية بوصفه «لنفسه فقط»، مستعيناً بذخيرة القارئ العامة. ومعنى ذلك أن الكاتب يقدم بسخاء ما يتطلبه نموذج القصة بهذا الإلحاح. وبهذه الروعة نفسها يبين لنا السيد بيرك الدور العاطفي العظيم الذي يؤديه الدخيل في مؤلفات توماس مان وأندريه جيد الشديدة البراعة، كما إنه يستمد شواهد من شكسبير ومن الكتب المألوفة لدى القراء أو المفيدة كي يوضح انتشار النموذج الرمزي انتشاراً شاملاً. وإنني أعتقد أنه من الممكن تطبيق طريقته بفائدة مماثلة على كل من شكسبير وداشييل وهاميت أو ماري كوريلي، وهو في الواقع يطبقها بقوة مماثلة على الأخلاق الخاصة الفوضوية كما يطبقها على مخطط التحول العالمي إلى الشيوعية. وهذا ما تجده على التوالي في كتبه «نحو حياة أفضل» ثم «الدوام والتغير».

أما الحصاد الحقيقي الذي تختزنه من كتابات بيرك فهو تقديمه لأنواع الطرق التي يعمل بها الدماغ من خلال الكلمة المكتوبة. إنه يهتم بأساليب المعنى السيكولوجية، واحتمال أن تعني الكلمة، وكثيراً ما تفعل ذلك، شيئاً آخر، أكثر مما يهتم بالمعنى نفسه. إننا نجده، بالرغم من اختلاف الهدف، كالسيد رتشاردز، مهتماً إلى حد كبير بمعنى المعنى، ولذا فهو مقيد بالاعتبارات اللغوية إلى درجة كبيرة، ولكن على صعيد النماذج العاطفية والعقلية معاً، أكثر مما هو مقيد بها على الصعيد العاطفي وحده. وهذا يفسر لنا السبب في أن مقالاته تبحث في الأدب ـ أو كتابات أخرى ـ في حالة تمثيله الدرامي للشخصية أو كشفه النقاب عنها، إذ إن الشخصية نموذج من العواطف والأفكار. والسيد بيرك لا يبحث في الشعر الغنائي أو التأملي الذي هو حقل السيد رتشاردز. وهكذا فإننا نجد اللغة تحتوي على شخصية وتنظيم نشعر بهما. إن تمثيل الشخصية والطموح والرمز يجب أن يكون بليغاً بشكل دائم.

ومن أجل ذلك فإننا نجد الشيء البليغ حقاً بالنسبة لأعمال السيد بيرك هو الذي يحوي موعظة عميقة. وهكذا فالأدب، كما تراه، مخزن لا ينفد من الفلسفات الأخلاقية أو الشخصية في أثناء أدائها لعملها.

والسيّد بيرك يستكشف الفنون التكنيكية لهذه الفلسفات في تتبعه لها من خلال غرائب في النمو والتحول والازدواج، أي أنه يستكشف الفنون التكنيكية للآراء التي يمكن استعمالها في الأدب أو إزالتها منه. إلا أن هذا العمل هو مجرد جزء من تكنيك الأدب كله: وما المرجع الأخير إلا لإمكانات الدماغ السيكولوجية والأخلاقية. ولا شك أن الامكانات لا ترهق تكنيك الأدب أو حقيقته، فالحقيقة في الأدب ليست مجرد طريق مؤدية إلى التأمل، بل هي موضع التأمل والشعور بحد ذاتهما، وهي أشبه بحقيقة صورة أو كاتدرائية مثلاً. فإذا تذكرنا هذا، وقمنا بالاختزال المناسب هنا كما في أي موضع آخر، فإننا نجد مقالات السيد بيرك مناسبة للنقد الأدبي كما هي مناسبة للسير الأخلاقي العام للعقل، وإلا فإنها إما أن تصبح قوانين تنظيمية من أجل ذاتها فحسب، أو مجرد فلسفة أخلاقية. والإنسان يكتب كما يستطيع، أما من يستعملون كتاباته فواجبهم أن يعيدوا تحديد دائرة أبحاثهم كي يستغلوا هذه الكتابات إلى أقصى غاية، والسيد بيرك قدير في هذا الصدد.

إنني أود فحص نموذج يحوي مجموعة ضخمة من الكتابات الجدية عن الأدب، هو كتاب في الدراسات الأدبية. وسأقوم بهذا الفحص بالنسبة إلى تلك الأمثلة التي سبق أن استعرضتها بكل تشدد، واستقيتها من الاتجاهات الفلسفية والاجتماعية أو التاريخية، سواءكانت هادفة أو لغوية، وأخيراً بالنسبة لأمثلة مستقاة من الاتجاهات السيكولوجية في النقد. فعلى الدراسة العلمية تعتمد جميع أشكال النقد الأدبي ما دامت نقداً، كما يعتمد الفن المعماري بالطريقة ذاتها على دراسة الهندسة. وقد قام المحررون الكبار في القرن الماضي - أمثال دايس وسكيت

وجيفورد وفرنس - بعمل لا تقل قيمته بالنسبة للأدب عما قام به هازلت وأرنولد وبيتر، بل هو أقل منه ضرراً بكثير. فبالإضافة إلى أن الدراسة العلمية تهتم بالجمع والتنظيم وتفحص الحقائق، فإن لها ميزة إيجابية على أشكال النقد الأخرى بأنها عمل تعاوني ويمكن إتمامه وتصحيحه من قبل رجال العلم اللاحقين، كما أن لها ميزة سلبية هي أنها غير ملزمة بتحري غرائب المعاني أو ربط الأدب بدوائر أخرى في هذه الحياة. إن عليها فقط أن تقدم الحقائق المادية من أجل هذه التحريات وهذه العلاقات. وليس من المدهش أن نجد أن رجال العلم العظماء هم في بعض الأحيان نقاد عظماء أيضاً، ولكن ضمن حقول محدودة، كما أن من الثابت أيضاً أن يكون النقاد العظام أحياناً باحثين مجيدين أو قادرين على استغلال البحث والعلم استغلالاً عظيماً. ومن الممكن وضع الأمر على الشكل التالي - يبقى النقاد الميتون في نفوسنا أحياء بالمقدار الذي يكونون فيه جزءاً من دراستنا العلمية. إننا نحتفظ بنقد الدكتور جونسون الذي يشير إلى حقائق مادية، أما آراؤه الأخرى فقد أصبحت منذ وقت طويل جزءاً من ذلك الهيكل التخيلي الذي تتألف منه شخصيته. والحقيقة النهائية عن البحث العلمي هي ما يلي: عندما تكون الاستنتاجات سليمة فإنها لا تكون موضعاً للجدال ممن هم خارج القطيع بل موضع للاستعمال والهضم. أما الأبحاث السيئة، فشأنها شأن النقد السيء. وعلينا أن نجد الوسائل للتخفيف مما لا نستطيع القضاء عليه.

من الصعب أن نجد مثالاً للدراسة العلمية الصرفة البسيطة يتعلق بالموضوع الذي نبحثه ويكون ذا مستوى عال. والذي أود ذكره في هذا البحث هو ضرورة وجود الدراسة العلمية كخلفية دوماً، وكذلك ضرورة توفرها بشكل مباشر حتمي لكل أسلوب من أساليب البحث. والمثال الذي أريده إذاً يكاد يكون معدوماً، ولذا فإنني أختار كتاب «ويليام بليك» للكاتب س. فوستر دامون، كما كان بإمكاني اختيار «الطريق إلى زانادو» للكاتب ج. ل. لاو. وقد اخترت الأول بسبب

موضوعه الخاص الذي يقترب بدراسته العلمية من تعابير هذا البحث أكثر مما يفعله أي تعليق على شكسبير. وقد كانت مشكلة الباحث الأساسية بالنسبة لبليك مشكلة لم يستطع كثير من الباحثين أن يعالجوها، بينما رفض بعضهم رؤيتها أو ترددوا في بحثها. إن جزءاً كبيراً من المعنى عند بليك لا يفهمه القارئ العادي الحسن الاطلاع، ولا يوضح إلا عن طريق حل مفصل لشيء أشبه بلغز ضخم شديد التعقيد. وقبل أن تفسر أبسط القصائد ظاهرياً يجب فحصها فحصاً جدياً كما هي مطبوعة، ثم دراسة قراءة بليك لها، وبعد ذلك إعادة بناء عادات من التفكير، وجمع مثابر لآلاف من الدلائل في قائمة منطقية متماسكة. هذا وإن تفسير شاعر صوفي مثل كراشو أمر في غاية الصعوبة مع أنه ينتمي إلى كنيسة معروفة، إلا أنه من الأصعب بكثير أن نفسر شاعراً صوفياً مثل بليك كان يختار مصادره بنفسه، وغموضه ثم إدراكه لهذا الغموض كانا أمراً ذاتياً دون منازع. ولذا كان على السيد دامون، بالإضافة إلى دراسة النصوص المطبوعة ومجموعة الدراسات القليلة السابقة التي كانت مهمة بالنسبة للموضوع، أن يراجع الخطوط العامة للاستبصار التي يتمسك بها جميع الصوفيين. أما التفسير الوحيد لصوفية بليك فنجده فيما قصد بليك أن يعنيه عندما كان يقول شيئاً كي يخفي شيئاً آخر ويزيد أهميته. وبما أن الشعر شعر، فقد كان على هذه الحقائق الواردة في أشعار بليك أن تنجلي كي تكون مقنعة. ولا يهمنا هنا إذا كان هذا الغموض الذي انجلى جديراً بهذا الجهد أم لا. أما النتيجة التي يجب أن نؤكد عليها، فهي أن دامون قد جعل من بليك شخصاً أبعد ما يكون عن المظهر الذي يبدو به، وأظهره كأعظم الشعراء تماسكاً من الوجهة العقلية. وبما أن حقائق الدراسات العلمية المفصلة كانت هي الأدوات الرئيسية المستعملة، فإن الصورة التي أنتجها دامون لا يمكن أن تبلى حتى ولو أحدثت فيها دراسات لاحقة بعض التغيير، أو أعادت تنظيمها، أو أضافت إليها

حقائق أخرى مختلفة. والشك الوحيد الذي يمكن أن يلحق بهذا البحث هو أن الصورة متماسكة أكثر من اللازم، والحقائق تدل على أكثر مما ينبغي، والإدراك المباشر لها غير كاف بالرغم من توجيهه.

إن وجهة نظري حول عمل السيد دامون نموذجية مزدوجة. وأنا أرى قبل كل شيء أنه من الممكن، بل من الواجب القيام بالنوع ذاته من العمل، أي توجيه الحقائق البديهية نهائياً نحو المحور، في أعمال شعرية أخرى غير أعمال بليك. وبليك مجرد مثال متطرف واضح لشاعر صعب إلى حد غير مألوف كان يخفي الحقائق عن قصد. ويجب أن نقوم بالعمل إلى الحد المناسب، وذلك بالتنقيب عن الحقائق في جميع طبقات الشعر، وخاصة في الشعر المعاصر حيث نميل إلى التخلف عن العمل، وذلك لأنه يبدو أسهل من اللازم أو زائداً عن الحاجة. والحقائق الصريحة بذاتها هي، على النقيض من ظاهرها، أصعب الحقائق اكتشافاً، فهي لا تظهر إلا إذا رأيناها. إلا أن معنى القصيدة - أي ذلك الجزء الذي يمكن تكوينه ذهنياً - يجب أن يعتمد على هذا النظام من الحقائق دون تغيير، وأعني تلك الحقائق المتعلقة بمعاني العناصر الأولية مستقلة عن معانيها النهائية التي تتكون من اتحاد بعضها مع بعضها الآخر. أما بقية القصيدة، وماهيتها ثم ما تدل عليه، وقيمتها النهائية كعاطفة مخلوقة، ثم معانيها - إذا شئت - كقصيدة، فلا يمكن أن تتطور إلى الكمال في الأنظمة الشعرية الأكثر جدية دون أن يرشدها هذا المعنى الحقيقي الحرفي أو العقلي إلى الطريق. أما النقطة الأخرى فقد سبق أن أشرنا إليها في معرض هذه المقالة، إلا أنني أود التشديد عليها. فمع أن الحقائق العلمية لا يمكن الاستغناء عنها، إلا أنها لا تستطيع أن تروي القصة بكاملها. وهي لا تعدو أن تكون قاعدة للقصة أو رواسب نهائية لها. ومع ذلك علينا أن ننظر إليها أولاً.

إن طريقتي في البحث، كما هي الآن ـ إذا كان من الممكن تسميتها طريقة ـ لا تروي القصة بكاملها، بل تترك القارئ مع القصيدة بأمانة، والعمل الحقيقي في انتظاره. إنني أرغب في تقديم طريقتي هذه، كما فعلت حتى الآن، بالنسبة لعلاقتها مع محاولات التنقيص أو التعويض التي عرضتها على بساط البحث. وأما إذا استعملت طريقتي في البحث على الإطلاق، فإنها ستتطلب بعض التنقيص، كما أنها ستنال جزاءها من التعويض، وهذا هو السبب الذي من أجله اتخذت هذه المقالة شكلها الحاضر، مفضلة، للمرة الأولى في حقل النظريات أو الجدليات، الأقوال المضمرة على الأقوال الصريحة. وهذه المحاولة في النقد الأدبي هي أشبه بحديث هاو. وهي محاولة أجريتها من خلال تفحص فن الصياغة كما هو وارد، على أوسع معانيه، في الأمثلة التي عالجناها، أي على مستوى الكلمات أو حتى على مستوى علم اللغة في مفهوم السيد ريتشاردز، أو على صعيد النماذج العقلية والعاطفية في مفهوم السيد بيرك، أو على صعيد تأمين وجهة نظر أساسية في الحياة ثم تنظيمها وتمثيلها. ومزية هذه المحاولة التكنيكية مزدوجة، فهي تسمح بالمحاولات الأخرى دون تردد، كما ترغب في أن تكتمل بها. وبالإضافة إلى ذلك فهي قادرة على استيعاب الناحية التكنيكية الموجودة دائماً، والتي تضمنها المحاولات الأخرى. وكما سبق أن جادلت في مكان آخر، يمكننا بشكل مجد اعتبار اعتقادات إليوت الدينية التي لا أمل منها، عنصراً مسيطراً في فنه التكنيكي الذي يستعمله لإظهار الحقيقة، أما الميزة الثانية للمحاولة التكنيكية فهي ناتجة عن الأولى: وهي ترتبط بمعالجتها لقدرة الأدب على التحول إلى حقائق أدبية، حيث تشبه بذلك الدراسة العلمية، لكنها تتخطاها في أن هذه الحقائق هي من صميم الأدب أكثر مما تكون حقائق معظم الدراسات العلمية. وأرسطو، في هذا المجال، هو النموذج والسيد، و«فن الشعر» مجموعة من الحقائق عن الشعر اليوناني مع تفسيراتها، والجانب الذي يظهر لنا دوماً هو المتعلق بالحقائق. أما بقية العمل فتنحصر في الجهد

للوصول إلى اصطلاحات مفهومة تناسب تأليف هذه الحقائق. وعلى كل حال، فإن الحقائق التي تتعلق بقصيدة أو مسرحية أو رواية هي التي يمكن تحويلها إلى قالب سهل الانقياد، ثم التحدث عنها وفحصها. أما البقية فهي نتاج هذه الحقائق من الوجهة التكنيكية، أما من وجهة نظرها نفسها فهي الشيء بذاته وليست نتاجاً. ومهما كانت هذه البقية فإن معرفتها ممكنة، إلا أنه لا يمكن التحدث عنها.

ليس من السهل الوصول إلى الحقائق، وهي لا تظهر جميعها لعقل واحد، كما أنها تظهر بشكل مختلف بالنسبة لعقول مختلفة. وعندما يكون الموضوع موضوع حقائق أو ما يصدر عن ترتيبها، فلا يمكن أن يكون أي اهتمام كاملاً أو أي محاولة واحدة كافية، أو أي ميل مضموناً. وباختصار فإن مجرد التفحص التكنيكي لأي نظام فني مثلاً لا يكفي دون الإدراك الحسي المباشر، الذي يمكن أن يأتي أولاً وآخراً، والذي تسهم فيه جميع التفحصات التي تنصب على الحقائق.

قد توجد أسس تجمع بين الإدراك الحسي المباشر وتقديم أساليب لفهم الفنون التعبيرية، فإذا ما حدث ذلك فإنها تكون سقراطية نابعة من داخل النفس، كما تكون عرضة لتشكك رئيسي كما هو الحال لدى مونتين. ولا بد من وجود بذور أو جراثيم أو أشكال مبدئية أستطيع أن أعتمد عليها وأن ألجأ إليها. وعندما أستعمل كلمة، أو صورة أو فكرة، يجب أن أجد في شكلها الصغير الشبيه بالعقدة، كما في حبات البازلاء التي أفحصها على مقعدي، كل التطور القادم، وكل ما حصدته من حياة، ولو على سبيل التكهن. ولا أريد أن أستعمل هذه الكلمات بشكل خطابي بليغ أو بشكل معادلة، بل أود أن تصدر عن إصرار، وتنفذ إلى الأعماق، وتخفي جوهرها في المطامع البعيدة والنهائية كما تخفيه في عقدتها الصغيرة المتداولة. ثم ما هي بذور الفهم؟ وإذا عرفتها فهل هي منطقية؟ وهل تتخذ في سيرها شكل الكلمات التي نستعملها، أو أنها تتخذ شكلاً مشابهاً للفضة المقوية للزجاج، أو الظلام الذي يقبض على ناصية كل إشراق؟ وهل يختلط كل مجاز كبير بضرورة

قصده؟ وما هو الخليط الناتج عن كلمة وصورة وفكرة؟إن هذا المزيج يحدث، حتى حين تستعمل كلمة قديمة استعمالاً جديداً في زمن ما قبل الشعور. والمفروض أننا لا نستطيع التحقق من ذلك، ولكن دعنا من الافتراضات ودعنا من التأكيدات؛ إننا عن طريق الحدس، نغامر في أجواء ما قبل الشعور، وحيث توجد المغامرة، لا حاجة لتأكيد أو شك في معنى. هنالك المادة الحية المتوسعة البصيرة دون أن يفرض عليها الشكل الواعي أذياله ومقابضه. إن الفن مرآة ما قبل الشعور، وعندما يكون في أعمق حالاته نجده يشترك معه اشتراكاً حسياً مدركاً. إلا أن الحس يعود إلى فصل الحواس عن الكفاءات في اللحظة ذاتها التي يرتد فيها إلى الشكل الواعي: وربما يكون الهدف من النقد هو تأسيس، وكذلك تقييم، الوسائل التي تجعل ما قبل الشعور في ساحة الشعور، وذلك عن طريق المقارنة والتحليل.

إلا أنه ليس من الضروري أن نصر على التشديد على ما قبل الشعور، إذ يمكننا بمجرد أن نعرفه أن نفترض وجوده ضمنياً. ثم يخرج مجهود العقل إلى السطح مع شيء من الإحساس بالجذور السفلية، ثم يلازم المجهود هذا السطح حيث يؤخذ كل شيء تقريباً كمسلمات للانطلاق منها كأداة لمعالجة مسلمات الآخرين، حيث تستطيع أيضاً تصنيف الأسباب المؤدية إلى ضياعك، وتنتقل من متاهة فكرية إلى أخرى. وحركتك هذه هي ممارسة نظام، ولذلك عليك أن تتبنى موقف المتشكك المؤقت، حيث تكون ملزماً عندئذ بالتمحيص إلى أن يصبح في مقدورك كشف التنبؤات المستعصية على الفهم، إن وجدت مثل هذه التنبؤات، وإن لم توجد فإنه يصبح في مقدورك الكشف عن عبث الطموح الشخصي. وتتوقف مهمة التمحيص نهائياً عندما تكون قد تمكنت من الإشارة إلى جوهر القضية المطروحة والإحاطة بها وعزلها، وذلك باستعمال مصطلحات مدركة متداولة من قبل الآخرين.

دافيد ديتشز (1)
شخصيّات الرّواية

هل يجب أن تظهر شخصية أشخاص الرواية نتيجة لسرد متسلسل زمنياً لمجموعة من الحوادث، مع ردود فعل هؤلاء الأشخاص تجاه هذه الحوادث، أم أن من واجب الروائي أن يمضي بعض الوقت في تقديم وصف كامل لأشخاصه في اللحظة التي يقدمهم فيها في الرواية؟ لقد استخدم بعض الروائيين إحدى هاتين الطريقتين، بينما استخدم بعضهم الآخر كلاً منهما في آن واحد. والشخصية، في بعض الأحيان، تبدو لأول وهلة مخلوقاً خيالياً غير محدد، ولكن بمجرد أن يعرض الكاتب تفاعلاتها مع سلسلة من الحوادث المرتبة ترتيباً زمنياً، نشعر بأنها قد أصبحت شخصية حية. أما في روايات أخرى، فإن الروائي يقدم لنا صورة وصفية للشخصية أولاً، فنعرف ما سنتوقعه، وتكون أعمال هذه الشخصية وردود فعلها الناتجة نوعاً من التكملة والتنمية التي نستطيع أن نتذوق مقدار صحتها بمقارنتها مع الصورة الأصلية.

---

(١) «شخصيات الرواية» موضوع الفصل الثاني من كتاب «الرواية والعالم الحديث»(١٩٣٩) والسيد ديتشز (المولود عام ١٩١٢) هو مؤلف كتاب «موضع المعنى من الشعر» (١٩٣٥)، و«قيم أدبية جديدة» (١٩٣٦) و«الأدب والمجتمع» (١٩٣٨) و«الشعر والعالم الحديث» (١٩٤١) و«فرجينيا وولف» (١٩٤٢) و«روبرت لويس ستيفنسون» (١٩٤٨).

إننا لا نجد في رواية توماس هاردي «عمدة كاستربريدج» وصفاً لشخصية ميشيل هنشارد في بداية الكتاب أو في أي مكان آخر، فهو في الفصل الأول مجرد شاب عادي، يشير إليه هاردي باستمرار باسم «الرجل» حتى نهاية الحادثة الأولى. ونحن لا ننكر أن هناك وصْفاً لمظهر ميشيل الجسماني [كان الرجل ذا قامة جميلة، أسمر عبوساً في مظهره]، إلا أن هذا كل ما في الأمر. وليس من أي تلميح حول طبيعته الحقيقية أو شخصيته، إذ إن هذه تتكشف لنا من خلال القصة تدريجياً، ومن خلال سرد أفعال ميشيل والطريقة التي يرد بها على أفعال الآخرين. ويمكن أن نعترض على هذه الطريقة قائلين إن شخصية ميشيل لا يكتمل ظهورها إلا بانتهاء الرواية، وإن الطريقة الوحيدة التي استطاع فيها هاردي أن يقدم لنا صورة كاملة الشخصية هي الأخذ بيد ميشيل في سلسلة طويلة من الحوادث المتنوعة. وإننا إذا طبقنا أي مقياس لتماسك شخصية ميشيل فإن هذا المقياس لن يمس سوى العلاقة بين عمل وآخر، أو رد فعل وآخر، إذ لا يمكن الرجوع إلى صورة نثرية أصلية لأن المؤلف لم يقدم لنا واحدة.

هذه هي إحدى الطرق في تقديم الشخصية. أما الطريقة الأخرى، وقد تكون هي الأكثر شيوعاً، فمبينة تماماً في الفصل الثالث من رواية ترولوب «أبراج باركستر»، وعنوان الفصل «الدكتور والسيدة براودي»، وهو سرد كامل صوري لشخصيتي الدكتور براودي وزوجه، إذ نجد أول الأمر رسماً تخطيطياً عاماً لشخصية الدكتور براودي وعاداته العقلية، ثم سرداً لسيرته العملية، ويتلو ذلك تفصيل عن طبيعته واتجاهه الحالي. ثم يتناول المؤلف السيدة براودي ويعالجها بالطريقة ذاتها. وحين نصل إلى خاتمة الفصل نجدنا على معرفة دقيقة بهاتين الشخصيتين، ولا تزيد معلوماتنا هذه عنهما حتى نهاية الرواية. وكل ما يرد فيما بعد الفصل الأول هو تطبيق مبادئ عامة سبق أن أعلن عنها، على حوادث معينة وتتركز متعة الكتاب في ملاحظتنا، وكذلك موافقتنا، على التزام هذه الشخصيات للشكل المطلوب خلال الرواية بأكملها.

أما من يجدون متعتهم الرئيسة في النواحي النفسية فإن أكثر الأساليب فعالية من وجهة نظرهم، هو الأسلوب الذي يجمع بين الطريقتين السابقتين، وأي رواية من روايات جين أوستن تقدم لنا مثالاً جيداً على هذا، إن «إيما» مثلاً، تبدأ كما يلي:

«كانت إيما وودهاوس، الجميلة، الذكية، الغنية، ذات البيت المريح والمزاج السعيد، تجمع بين أفضل نعم الوجود. وقد عاشت ما يقرب من إحدى وعشرين سنة في هذا العالم دون أي ضيق أو إزعاج.

أما الأخطار الحقيقية . . . . لوضع إيما فهي القدرة على تنفيذ ما يحلو لها، ثم الميل إلى تقدير نفسها أكثر مما ينبغي. هذه هي المساوئ التي كانت تهدد بالتخفيف من مسراتها الكثيرة. إلا أن هذا الخطر، على أي حال، لم يكن منظوراً في الوقت الحاضر، ولذا لا يمكن اعتباره مجلبة لسوء الحظ».

وهكذا نحصل في الفصل الأول على رسم تخطيطي يكاد يكون كافياً لشخصية إيما وظروفها، إلا أننا لا نعرف إيما تمام المعرفة، ولا تتحقق لنا معرفة طبيعة إيما كلياً إلا بعد أن نراقب ردود فعلها على الحوادث التي تتألف منها الرواية، وندرس دورها في تشكيل هذه الحوادث. وهكذا فإن جين أوستن تستعمل كلاً من هاتين الطريقتين، فتبدأ برسم تخطيطي للشخصية، ولا يكمل هذا الرسم إلا بعد أن نرى إيما في علاقاتها مع هارييت سميث وجين فيرفاكس والسيد إلتون والسيد نايتلي وآخرين. أما إذا كنا نصل إلى نقطة في مجرى الرواية، وقبل نهايتها، نشعر فيها أننا نعرف إيما على حقيقتها، فذلك أمر يختلف فيه القراء. وما يهمنا هنا هو ملاحظة طريقة جين أوستن في عرض شخصيةإيما لنا وتوضيح نوعها. أما ترولوب فيرينا شيئاً ثابتاً معروفاً في ظروف متنوعة. ويتركز سرورنا في معرفة مبلغ صحة وصف السلوك المترتب على هذه الظروف، بينما تختار جين أوستن شيئاً متبايناً معروفاً بشكل جزئي وترينا إياه في ظروف متنوعة. وهذا الشيء متباين بالنسبة للقارئ لأنه معروف جزئياً فقط، إلا أن سرورنا يتركز في معرفة هذا الشيء المتباين

بشكل مستمر متزايد عن طريق قراءة وصف السلوك المترتب عليه، حتى نصل إلى نقطة يصبح فيها المتباين ثابتاً، وذلك عندما نعرف الحدود التي يدور في داخلها. أما هاردي فيرينا شيئاً مجهولاً يعرف نفسه بتفاعلاته مع الظروف التي يواجهها. وفي الحالات الثلاث، تبرز لنا صورة ثابتة للشخصية، إلا أننا نجد طريقة الرسم مختلفة في كل حالة، وكذلك النقطة التي تتم فيها الصورة. ويمكننا في هذا الصدد إبداء الملاحظة التالية: إن جين أوستن غالباً ما تستعمل الطريقة الأولى لرسم الشخصيات الثانوية، وعلى سبيل المثال نذكر السيد وودهاوس الذي يقدم لنا تاماً في أول ظهور له، ثم يتصرف تصرفاً ثابتاً طوال الرواية.

لقد كانت هاتان الطريقتان معاً، أو كل منهما على انفراد، الأسلوب المألوف في تقديم شخصيات القصة منذ نشوء الرواية حتى عصرنا الحاضر. أما نماذجها الأصلية فهي على التوالي «الشخصيات» كما مارسها أصلاً تيوفراستوس ثم اتسعت محاكاتها في كل من فرنسا وإنكلترا في القرن السابع عشر، وفي قصص المغامرات البسيطة. والطريقة هي أن نضع شخصية في القصة، أو أن ننظم القصة بطريقة نبرز بها شخصية معينة؛ وهذا التمييز ليس فيه شيء من الدقة. أما في الوقت الحاضر، فلم يعد الكتّاب راضين عن هذه الأساليب القديمة، وقد أدركوا أنه ليس من الممكن تقديم سرد نفسي دقيق عن شخص ما في لحظة معينة سواء عن طريق وصف جامد لشخصيته، أو عن طريق مجموعة من ردود الفعل لسلسلة من الظروف منظمة حسب التسلسل الزمني، إذ أصبح الكتّاب يهتمون بتلك النواحي من الشعور التي لا يمكن النظر إليها على أنها تدرّج للحظات فردية قائمة بذاتها، بل على أنها جوهرياً ديناميكية أكثر مما هي جامدة بطبيعتها، وكذلك مستقلة عن اللحظة المعلومة. وفي اللحظة الحاضرة تمويه وتغرير إذ يذوب فيها «ما سبق أن حدث» بـ«ما لم يحدث بعد»، ولذا فإن الالتفات إلى الماضي ثم توقع المستقبل يكونان جوهر الشعور في أي وقت معين. وبتعبير آخر، فإن علاقة الشعور بالزمن

ليست هي مجرد العلاقة البسيطة بين الحوادث والزمن، بل هي مستقلة عن التسلسل الزمني بطريقة لا تكون فيها الحوادث كذلك. كما أن نوع تجربتي لأيّ ظاهرة جديدة، ومن ثم رد فعلي على أي ظرف جديد، يتكيفان تبعاً لمجموعة من التجارب المشابهة المبعثرة هنا وهناك في الزمن الماضي، والتي تأخذ شكلها الحالي من اقترانها مع التجربة الحاضرة. وقد يعمد الروائي إلى الإشارة إلى هذه التجارب الماضية مستطرداً على الشكل التالي «وذكّره ذلك بـ ... » أو «ولمعت في ذهنه ذكرى . . » أو أقوال أخرى مشابهة. إلا أن الكتّاب الحديثين قد بدؤوا يشعرون بأن هذه طريقة متكلّفة مصطنعة للتعبير عن استقلال العقل عن التسلسل الزمني. وكان لا بد من إحداث فن أكثر مرونة يمكن المؤلف من الاستغلال المستمر لتلك الصلات الموجودة دائماً مع الماضي، والتي تتألف منها مادة الشعور. أما الرسم التخطيطي الجامد للشخصية فهو، في رأي هؤلاء الكتّاب، تشكيل تعسفي للحقائق الواقعية، كما إننا إذا جعلنا تقديم الحالات العقلية يعتمد على العلاقة التدريجية لسلسلة من الحوادث في زمان ما فإننا بذلك نفرض على النشاط العقلي للناس اعتماداً كلياً على تسلسل الزمن، الذي لا يتناسب مع الحقيقة السيكولوجية. وكمخرج من هذه الصعوبة الناتجة عن إدراك جديد لطبيعة الشعور المعقدة المرنة وعن الرغبة في الاستفادة من هذا الإدراك في تصوير الشخصية، ظهر عندنا فن «تيارالشعور» في عالم القصة.

وإذا نظرنا إلى فن «تيار الشعور» من وجهة نظر واحدة، وجدناه وسيلة للهرب من حدود الزمن، فالماضي لا يعتدي على الحاضر عن طريق ذكريات واضحة فحسب، بل يستعمل طرقاً أكثر غموضاً وخبثاً، ويجعل عقلنا ينساب في قنال غير متعلق بالموضوع ظاهرياً، إلا أنه في الواقع يبدأ من نقطة محددة في الموقف الأصلي. ولذا عندما يقدم لنا المؤلف ردود فعل الشخصيات على الحوادث فإنه يعرض لنا حالات ذهنية تتغير تبعاً لتداعي الخواطر، والذكريات المشتقة من

الوضع الحاضر والتي تخلق بمعنى ما هذا الوضع، لكنها تشير إلى مجموعة من الحوادث الماضية التي تتغير تغيراً ثابتاً. وإذا استطاع المؤلف أن يقدم هذه الحالة العقلية بعناية ومهارة، فإنه يصطاد عصفورين بحجر واحد، إذ يتمكن من الإشارة بدقة إلى طبيعة التجربة الحاضرة لشخصيته، كما يقدم في الوقت ذاته بشكل عرضي حقائق عن حياة شخصية سابقة لهذه اللحظة، هي في جميع الاحتمالات سابقة للحظة التي بدأ فيها الكتاب. وهكذا تظهر لنا الشخصيات تامة من الوجهة التاريخية والسيكولوجية، بالرغم من أن الخطة الزمنية للرواية قد تشمل زمناً محدوداً جداً ـ يوماً واحداً على سبيل المثال.

لقد سبق أن ذكرنا أن هذا التكنيك امتداد لاستطراد الذاكرة التقليدي. إلا أن الرواية التي تدعي توحيد الحادثة مع رد فعل الشخصية على هذه الحادثة بطريقة تجعل الصورة الذهنية معتمدة تماماً على الوضع المادي، تستطيع أن تستغل تلك النقاط في الشعور حيث يتعدى الماضي على الحاضر ويكيفه، وذلك كاستطراد فقط، أو شذوذ في القانون، لأنه يصبح متعباً ومشتتاً للرواية إذا انغمس فيه الكاتب انغماساً شديداً. إن «تيار الشعور» يمنح الكاتب الحق في ادعاء شرعية تلك الإشارات والتصديات، إذ إنه يتمكن من خلال أساليبها أن يقدم لنا الرواية تامة ممتزجة في وحدة متكاملة. وبذا يصبح الأسلوب الجديد في وصف الحالات العقلية تكنيكاً جديداً في رواية القصة. ولنأخذ القصة الحقيقية في «السيدة دالوي» لفرجينيا وولف مثالاً على هذا الأسلوب الجديد؛ إننا لو أصدرنا حكمنا عليها تبعاً لخطة التسلسل الزمني، لقلنا إنها قصة يوم واحد في حياة امرأة متوسطة العمر. إلا أن الأمر ليس كذلك، فالرواية تضم قسماً كبيراً من حياة السيدة دالوي الماضية، ثم علاقاتها مع شخصيات أخرى في الماضي و الحاضر أيضاً. ولذا فإننا لو نظرنا إلى الرواية على الصعيد القصصي البسيط فحسب، لرأينا أنها أكثر من قصة نشاط في يوم واحد، إذ أصبح من الممكن ضم الكثير من حياة السيدة دالوي الماضية بسبب الطريقة التي وصفت بها حالتها العقلية الدائمة التغير، إلا أن التسلسل الزمني قد

أشير إليه بطريقةمكشوفة صارمة كدقات الساعة مثلاً [وسنبحث هذه النقطة بتفصيل أكثر في فصل آخر]. أما السبب في وضع الهيكل الزمني نصب أعين القارئ دوماً، فهو أنه الهيكل وليس أكثر من ذلك. والهيكل الزمني لا يشكل مادة القصة كما يحدث في الرواية التقليدية، بل هو مجرد هيكل عظمي يسند لحم الرواية الحي ودمها. وبعد أن تثبت السيدة وولف الشخص مادياً في نقطة معلومة من الزمان والمكان، فإنها تصبح حرة في متابعة «تيار شعور» شخصيتها إلى الأمام وإلى الوراء ضمن هذه الأبعاد، وكأن الكاتبة قد قادتنا إلى فرع نهر متعرج. وبما أنها أشارت سابقاً إلى النقطة التي يتصل فيها الفرع بالمجرى الرئيسي بواسطة علامة مميزة، فإن بامكاننا أن نعود أدراجنا في أي لحظة. وإذا أردنا أن نستمر في هذا المجاز، فإننا نقول أن أهمية رواية كـ «السيدة دالوي» تكمن في هذه الفروع المستكشفة أكثر مما تكمن في المجرى الرئيسي. والمجرى الرئيسي مهم فقط لأننا نأخذ اتجاهنا منه، ومن ثم نرسم موقفنا في أي لحظة معلومة بالإشارة إليه، ويصبح الخط الذي نسير عليه في الرواية ذات التسلسل الزمني التقليدي، وفي رواية من هذا النوع، أحد محاور رسم بياني سبق أن رسمنا عليه الخط المنحني لرحلتنا. ولا نشير إلى المحور إلا عندما نريد أن نعين موقفنا.

وهكذا فإن فن «تيار الشعور» ليس مجرد طريقة لوصف الحالات العقلية بل إن له أهمية تتضمن الشيء الكثير بالنسبة لفن السرد الروائي، وكذلك تصوير الشخصيات. ولو سألنا أنفسنا كيف استطاع جويس في «يوليسيس»، بالرغم من حصره هيكل التسلسل الزمني في حوادث يوم واحد، أن يروي لنا أكثر بكثير من حوادث ذلك اليوم الواحد، وأن يجعل من بطله هذا أكثر الأشخاص كمالاً وأشدهم وضوحاً في الروايات جميعها، فإن الجواب على هذا نجده في الإمكانات؛ إمكانات السرد الروائي والتحليل النفساني لهذه الطريقة الجديدة في وصف الاتجاهات العقلية.

ويجدر بنا ألا نقلل من شأن المنافع التي تعود على التحليل النفساني من جراء هذه الطريقة. وما يتضمنه هذا التكنيك من إدراك بأن الشخصية هي في حالة دائمة من الاتزان اللامستقر، وأن المزاج لا يكون ثابتاً أبداً بل نموذجاً مائعاً «يمزج الذكرى بالرغبة» ويدل على تطور جديد هام في تقليد الرواية السيكولوجية التي انحدرت إلينا من ريتشاردسن، إذ حاول ريتشاردسن أن يقدم إلينا مباشرة مزاج وأفكار أشخاصه، وذلك عن طريق حياكة رواياته من خلال رسائلهم. أما الخطأ من وجهة النظر الحديثة، فهو أن الرسائل التي تكتب إلى مراسل معلوم لا بد من أن تكون خاضعة لقيود رسمية صارمة تمنع التعبير المباشر الكافي عن الحالات العقلية. ومهما كان الشخص مراسلاً لا يكل ولا يمل، فإنه في مخاطبته جمهوراً معلوماً لن يعبر إلا عن النواحي الشكلية لاتجاه معين، إذ إن كل جمهور لا بد من أن يكون معرّفاً ومحدوداً حتى لو كان الخطاب رسالة موجهة إلى الصحافة. إن تأثير الجمهور المؤدي إلى الكبت، يجعل من فن الرسائل فناً غير مقبول لكاتب قصة سيكولوجية حديثة. أما كتابة مذكرات فهي طريقة أفضل من الرسالة، إلا أن الكاتب لن يعرف تماماً كيف يعبر بطريقة مقنعة عن رغبة شخصياته في التعبير التام المؤثر عن حالاتها العقلية بالنسبة لظروف معلومة. وإذا أردنا أن لا يكون أشخاص الرواية كتاب رسائل صريحين ومسرحيين بشكل لا يقبله العقل، أو أنانيين وانطوائيين بشكل دائم، فإننا يجب أن لا نضع مسؤولية استعمال أسلوب «تيار الشعور» على عاتق الأشخاص بل على عاتق المؤلف كلياً. إن فن دوروثي ريتشاردسن أو فرجينيا وولف أو جيمس جويس في هذا المضمار ليس أكثر «واقعية» من غيره. إنه تقليد كغيره من التقاليد، وهو يعتمد على قبولنا لعلم المؤلف دون أي قيد أو شرط على الإطلاق. ولكن بمجرد أن نقبل العرف، يصبح من الممكن عرض مناح من الشخصية ومن الحالات العقلية لم يكن عرضها ممكناً في روايات تستغل تكنيكات وتقاليد أخرى.

إن القول بأن حالتنا الحاضرة هي نتيجة لما كنا عليه في الماضي، هو قول مبتذل. ولكن الاستغلال الكامل للمناحي السيكولوجية لهذه الحقيقة من أجل بناء تكنيك جديد في الرواية هو تطور حديث نسبياً في تاريخ الأدب. فقد دارت العجلة دورة كاملة منذ تلك الأيام التي صور فيها عقلاء القرن السابع عشر «شخصيات» من أنواع معينة أو شاذة. والكتّاب الذين يستخدمون تكنيك «تيار الشعور» ينكرون على كاتب القصة إمكانية تصويره للشخصية، فالشخصية عملية سير وتدرج وليست حالة ثابتة. وما هي إلا تفاعلات الإنسان الحقيقية والكافية مع محيطه، ولا يمكن عرض هذه التفاعلات إلا عن طريق محاولة تكشف عن هذه العملية في أثناء سيرها. وإذا فهمنا هذه الفكرة فإنها تساعدنا على تفهم القوى الموجهة الرئيسية أثناء عملها في الرواية المعاصرة.

وإذا كان لنا أن نعود إلى الطريقتين التقليديتين في عرض الشخصية اللتين بحثناهما في مطلع هذا الفصل، وهما الصورة الأولية التي تتبعها حوادث تؤيدها، ثم ظهور الشخصية الكاملة من خلال العمل، فيمكننا ملاحظة وجود طريقة ثالثة يميزها دارسو الرواية بشكل متكرر، وهي هذه الطريقة التي تكشف عن الشخصية أثناء تغيرها وتطورها. وفي حين أننا نجد الصورة الأولية صحيحة بالنسبة للموقف الذي عرض في مطلع الرواية، فإننا لا نجدها كذلك في نهاية الرواية. إن طبيعة الشخص لتتغير نتيجة للظروف التي يجد فيها نفسه خلال مجرى الرواية، ويواجهنا أخيراً شخص يختلف تماماً عن الشخص الذي صادفناه في البداية. وقد اضطررنا إلى تمييز هذه الطريقة على أنها أسلوب مختلف جوهرياً خوفاً من تشويش معين. ومن الممكن طبعاً تغيير شخصية ما خلال مجرى العمل، ونحن نعرف كيف يصلح الشرير في النهاية ويصبح رجلاً فاضلاً في كثير من الروايات المألوفة، إلا أن تغييراً مفاجئاً كهذا ـ ويحضرني الآن تحول السيد ألفريد جنجل المؤسف في نهاية «مقالات بيكويك القصصية» ـ لا يمكن أن يكون مقنعاً أبداً من حيث الإمكانية

السيكولوجية . إلا أن التطور ، وهوشيء آخر غير التغيير الفج ، هو أكثر انتظاماً في الرواية الجيدة . وهذا في جوهره منحى واحد من مناحي طريقتنا الثانية ، فالشخصية التي لا تعرض بشكل تام في البداية ، لا تبرز تماماً إلا بعد أن يأخذ العمل مجراه . وتكون الشخصية النهائية في الطريقة الثالثة مختلفة ، بمعنى أن الحوادث قد أظهرت عناصر فعلية في طبيعتها كانت كامنة قبلاً . ونحن نحكم على كمال شخصية ما بدرجة ما يتحقق من طاقتها الكامنة . وهكذا فقد يكون سبب عدم وجود تصوير كامل في البداية ، وعدم اكتمال التصوير إلا بعد أن نرى الشخصية في عملها ، هو أنه لم يقصد بالشخصية أن تكون تامة إلا بعد أن تظهر هذه الحوادث ما كان خفياً . ونحن نصادف في الحياة الواقعية شخصيات غير تامة . وكذلك ربما يعرض الكاتب شخصية كهذه في بداية القصة ، ثم تصبح أخيراً تامة بعد التجربة . وبذا نرى أن الطريقة الثالثة هي تعديل على ما أطلقنا عليه الطريقة الثانية ، أكثر مما هي طريقة منفصلة تماماً .

ويمكننا زيادة توضيح هذه النقطة بالرجوع إلى الدراما حيث نجد التطور أكثر انتظاماً . ولنأخذ مثلاً على ذلك الملك لير ؛ إن الملك لير رجل مختلف في نهاية المسرحية عن الرجل الذي كان في الفصل الأول ، فقد غيرت التجربة موقفه ، وتستطيع أن ترى سير هذا التعديل أثناء المسرحية . إلا أن الظروف التي عرضت في المسرحية لا تغير من شخصية لير بقدر ما تبرز من جوانب في شخصية لم تتواطأ الحوادث على إطلاقها من قبل ، وهذا أمر يختلف تماماً عن التحول الرسمي لإنسان شرير إلى شخص قد أصلح . والشخصية لا تتجلى تماماً إلا بعد أن توضع في الظروف التجريبية الضرورية ، والمؤلف يستطيع أن يقدم لنا الشخصية قبل مصادفة مثل هذه الظروف أو بعد مصادفتها . وثمة فارق بين التغيير الذي هو تحقيق الطاقات الكامنة ، والتغيير الذي هو تحول كامل لما سبق . ولنعد ثانية إلى «إيما» لحين

أوستن؛ إنه لا يسعنا أن ننكر أن شخصية إيما تتطور، وعندما نتركها في النهاية نجدها أكثر تعقلاً في اتجاهها نحو أمور معينة مما كانت عليه في البداية. ويحدث هذا لأن منطقها الغريزي، الذي هو ميزتها في الرواية كلها، تتاح له فرصة مواجهة صعوبات لم يكن له عهد بها من قبل. وقد لجأت عقلانيتها إلى فروض جديدة وقامت بالاستنتاجات الضرورية التي ستكون معها دائماً في المستقبل. إن التغير في «إيما» بالطبع سخيف جداً إذا ما قورن بالتغير في «لير»، إلا أن الفارق في الدرجة وليس في النوع.

أما التغيرات الناتجة عن التطور الفيزيولوجي والبيولوجي فهي بالطبع من طبقة مختلفة تماماً. والشخص الناضج شخصية مختلفة عن الطفل الذي كانه من قبل، ويمكن البرهنة على أنهما يمثلان شخصيتين منفصلتين فيما يتعلق بأهداف الحبكة في القصة. والروايات التي يظهر فيها الشخص الرئيسي وهو ينمو من الطفولة إلى الرجولة تميل إلى أن تكون استطرادية، ولا يبرز من خلال العمل بأكمله عرض واحد للشخصية.

والآن ماذا يقدم لنا تكنيك «تيار الشعور» في تمثيله لتطور الشخصية؟ إن الموقف هنا مختلف تماماً عنه في كل من الطريقتين التقليديتين، وبواسطة الاستغلال التام للحالات العقلية، ومتابعة جميع الدروب التي ينطلق بها الماضي من الحاضر في أشكاله المتعددة، يمكن الإشارة إلى طبيعة الطاقة الكامنة في الشخصية دون أن نرى مجرى الحوادث التي يمكن أن تجعل من تلك الطاقات حقيقة واقعة. وأمتع الحالات بالنسبة لهذه النقطة هي شخصية ستيفن ديدالوس في «يوليسيس»؛ إننا نرى ستيفن وهو لا يزال شاباً سخيفاً غير ناضج أو متطور في كثير من النواحي، ولا نراه في حالة النضج مطلقاً، ولا شيء في الكتاب يستبق حوادث ذلك اليوم، من تموز عام ١٩٤٠. إلا أن كمال الأمور الضمنية التي تقدمها

طريقة جويس في عرض شعور شخصياته يبلغ درجة تجعلنا في نهاية الكتاب نعرف ستيفن كله، بالرغم من أن ستيفن ككل لم يظهر بشكل حقيقي. ونحن نستطيع أن نرى نواة المستقبل في الحاضر، ودون أن ننظر إلى ما هو أبعد من الحاضر. وكذلك الأمر بالنسبة «للسيدة دالوي»، وبالرغم من أن الطريقة لم تطبق عليها بالدرجة ذاتها من الكثافة، وبالرغم من أنها امرأة شارفت على نهاية عمرها، فإننا لا نشعر في نهاية الكتاب أننا نعرف ما هي وما كانت عليه فحسب، بل ما كان يمكن أن يكون أيضاً، إذ نعرف جميع الإمكانات غير المحققة في شخصيتها. وتكون هذه الإمكانات غير المحققة مجرد أمور كانت ممكنة الوقوع بالنسبة لشخصية تكاد حياتها تنتهي، أما بالنسبة لشخصية لم تبلغ النضج الكامل بعد، فإن طاقات كهذه تكشف عن أشياء قد تحدث فيما بعد.

ولو طبقت طريقة جويس على شخصية لير من خلال هيكل زمني يشمل يوماً واحداً من حياة لير قبل أن تحدث الفاجعة، لكان من الممكن أن نجعل القارئ على علم بتلك الطاقات في شخصيته التي لا نراها في المسرحية إلا بعد أن تجعلها الحوادث حقيقية. إن طريقة «تيار الشعور» في أشد حالاتها عمقاً وحدَّة قادرة على تحقيق ما تستطيعه الطريقة التقليدية بامتدادها، وهي تقدم طريقة لعرض الشخصيات خارج نطاق الزمان والمكان، وذلك من خلال معنيين اثنين؛ أولهما هو فصلها تمثيل الشعور عن التسلسل الزمني للحوادث، والثاني هو تمكينها لنا من تحري نوعية حالة عقلية معلومة تحرياً تاماً، وذلك باقتفاء أثر الإيحاءات والخواطر العقلية المتداعية النائية إلى غاياتها، بحيث لا تحتاج في سبيل رؤية الكل إلى انتظار الزمن كي يجعل من الطاقة الكامنة أمراً واقعاً حقيقياً.

جوزيف فرانك
الشكل المكاني في الأدب الحديث

سبق أن أبدى أندريه جيد ملاحظة عن كتاب ليسينج «لاكون» فقال إنه واحد من تلك الكتب التي يجدر أن نردد مضمونها أو نناقضه كل ثلاثين سنة. وبالرغم من هذه النصيحة الممتازة فإن كُتّابنا المحدثين لم يتبينوا أيا من هاتين الوجهتين. وقد أضحت محاولة ليسينج تعريف حدود الأدب والفنون التشكيلية شيئاً ميتاً: شيئاً يشار إليه باحترام بين الفينة والفينة، إلا أنه لم يعد له أي تأثير مخصب على التفكير الجمالي. إننا نستطيع أن نفهم كيف حدث ذلك في القرن التاسع عشر، بسبب ولع هذا القرن بالتاريخ، إلا أنه ليس من السهل أن نفهم ذلك في عصرنا الحاضر، حين نجد كتاباً عديدين ممن يكتبون عن المشاكل الجمالية منصرفين إلى المسائل المتعلقة بالشكل. أما بالنسبة لمؤرخ في الأدب أو الفنون التشكيلية فإن جهود ليسينج في تعريف قوانين هذه الوسائل غير القابلة للتغير تبدو أمراً طائشاً. إلا أن النقاد المحدثين لم يعد يرهبهم الأسلوب التاريخي وشرعوا من جديد في معالجة المشاكل التي حاول أن يحلها.

إن حل ليسينج الخاص لتلك المشاكل يبدو لأول وهلة وكأنه لا يتعلق بالتفكير الجمالي الحديث، وقد وجهت حجج «لاكون» ضد الشعر التصويري في عصره، هذا الشعر الذي لم يعد يهم الحس الحديث منذ أمد طويل. كما أن الكثير من

استنتاجاته حول الفنون التشكيلية قد صدرت عن دراسات لآثار قديمة أصبحت الآن مهجورة. والأسوأ من ذلك أن ليسنج قد عرف معظمها عن طريق غيره لا مباشرة. إلا أن محاولة ليسينج الطائشة كي يرتفع فوق التاريخ ويعرف قوانين الإدراك الجمالي غير القابلة للتغير، بدلاً من أن يهاجم مدرسة خاطئة أو يدافع عنها، هي بالذات مايُكْسِبُ عمله جدة ونضارة دائمة كالتي أشار إليها جيد. وبما أن صحة افتراضه الرئيسي لا تعتمد على علاقتها بالحركات الأدبية في عصره، أو على مقدار معرفته المباشرة بالأعمال الفنية القديمة، فإنه من الممكن أن يأخذها مستقلة عن تلك الظروف، وأن يستعملها في تحليل التطورات التي حدثت فيما بعد.

يمزج ليسينج في «لاكون» بين تيارين من الفكر كانا على جانب كبير من الأهمية في التاريخ الثقافي لعصره، فقد أثارت أبحاث وينكلمان، معاصر ليسينج، في علم الآثار القديمة، اهتماماً شديداً بالثقافة اليونانية بين الألمان، وعاد ليسينج إلى هوميروس وأرسطو وكتاب التراجيديا اليونان مستعملاً معرفته المباشرة في مهاجمة النظريات النقدية المشوهة التي يفترض أنها اعتمدت على مراجع كلاسيكية، وتسربت إلى فرنسا عن طريق معلقين ايطاليين، ثم توطدت أقدامها في ألمانيا. وفي الوقت ذاته، كما يشير ولهلم دلثي في مقاله الشهير عن ليسينج، يقدم لوك والمدرسة التجريبية في الفلسفة الإنجليزية دافعاً جديداً نحو التأمل الجمالي. وقد حاول لوك أن يحل مشكلة المعرفة عن طريق تحطيم الأفكار المعقدة إلى عناصر بسيطة من الإحساس، ثم فحص عمليات العقل كي يرى كيف تتحد هذه الأحاسيس لتشكل أفكاراً، وما لبث علماء الجمال أن تبنوا هذه الطريقة. وبدلاً من أن يضعوا قوانين للجمال، شرعوا في تحليل الإدراك الجمالي. وعني الكتاب من أمثال شافتسبري وهوجارث وهتشيسون وبيرك، ولنكتف بذكر القليل منهم، بتنوع تلك الانطباعات وطرق اتحادها التي تجلب السرور الجمالي إلى الادراك الحسي.

وقد جعل مندلسون صديق ليسينج وحليفه في النقد ، أسلوب معالجة المشاكل الجمالية هذه، مألوفاً في ألمانيا . وقد كان ليسينج نفسه دارساً دقيقاً لهذه الأعمال ولكثير غيرها من النوع ذاته والروحية نفسها ، ونتيجة لذلك ، تقف «لاكون» في مُلتقى الطرق لهذه التيارات العقلية ، إذ يحلل ليسينج قوانين الإدراك الجمالي ، ويري كيف تقرر هذه القوانين الحدود الضرورية للأدب والفنون التشكيلية ، ثم يبين كيف استطاع الكتّاب والفنانون اليونان ، وخاصة هوميروس ، أن يخلقوا روائعهم بالتقيد بتلك القوانين .

وتبدأ حجته من الملاحظة البسيطة بأن الأدب والفنون التشكيلية لابد من أن يختلفا في القوانين الرئيسية التي تتحكم في خلقهما ، وذلك لأن كلا منهما يعمل من خلال وسائل حسية مختلفة . وقد كتب ليسينج قائلاً «إذا صح القول بأن كلاً من فن الرسم والشعر يستعملان أساليب أو رموزاً مختلفة في المحاكاة- الأول يستعمل الشكل واللون في المكان، والثاني أصواتاً ناطقة في الزمان - وإذا كانت هذه الرموز تتطلب دون شك علاقة ملائمة مع الشيء المرموز إليه، فإن من الواضح عندئذ أن هذه الرموز المنظمة بوضع متجاور لا تستطيع أن تعبر إلا عن مواضيع توجد كلها أو أجزاؤها في وضع متقارب، بينما لا تستطيع الرموز المتوالية إلا أن تعبر عن مواضيع كلها أو أجزاؤها متوالية أيضاً . ». ولم يوجد ليسينج هذا التميز طبعاً، بل لقد وجد أصلاً عند القدماء الكلاسيكيين، وما فعله ليسينج هو رفع هذا الاستبصار المنعزل إلى قانون نقدي عالمي . ولقد استطاع بهذه الطريقة أن ينقل مجهودات النقّاد الفرنسيين الكلاسيكيين لتعريف قوانين الفن الثابتة، كما وضعها «العقل» إلى نتيجتها المنطقية .

وتبعاً لليسينج ، يجب أن يكون الشكل في الفنون التشكيلية مكانياً، إذ يمكن تقديم الناحية المرئية في الأشياء على أحسن وجه إذا ما وضعت جنباً إلى جنب في

لحظة من الزمان. أما الأدب فهو، من ناحية أخرى، يستعمل اللغة المؤلفة من كلمات متتالية تتقدم عبر زمن ما، ويتبع ذلك أن الشكل الأدبي، كي ينسجم مع الصفة الضرورية لأداة تعبيره، يجب أن يعتمد أساساً على شكل ما من التسلسل القصصي، وقد استعمل ليسينج هذه الحجة كي يهاجم نوعين فنيين كانا مألوفين جداً في عصره: الشعر التصويري والتصوير الرمزي، فالشاعر التصويري حاول التصوير بالكلمات، بينما حاول الفنان الرمزي رواية قصة عن طريق الصور المرئية. وقد قدر لكل منها الإخفاق لأن أهدافهما كانت مناقضة لخواص وسائلهما الرئيسة في التعبير، وقد جادل ليسينج قائلاً إنه مهما كان الوصف اللفظي دقيقاً وحياً فليس بوسعه أن يعطي انطباعاً موحداً عن غرض مرئي، كما أنه مهما كان اختيار الأشكال وتنظيمها ماهراً، في لوحة مصورة أو قطعة منحوتة، فإنها لن تستطيع أن تقدم لنا بنجاح المراحل المختلفة لعمل ما.

ويطور ليسينج حجته هذه بمحاولته البرهنة على أن اليونان بشعورهم الصائب باللياقة الجمالية، قد اخترقوا الحدود التي فرضتها أحوال الإدراك الحسي الإنساني على الوسائل الفنية المختلفة. إلا أن أهمية ليسينج لا تعتمد على هذه التفرعات في حجته، ولا على أحكامه الخاصة على كتاب أو فنانين معينين، فقد هاجم نقاد عديدون واحداً أو آخر من هذه الأحكام، معتقدين أنهم في عملهم هذا يهدمون مركز ليسينج، إلا أن الاعتقاد هذا مبني على سوء فهم لأهمية ليسينج في تاريخ النظريات الجمالية، إذ يمكن استعمال استبصارات ليسينج كأدوات في التحليل فقط دون الشروع في تقدير قيمة الأعمال الفردية تبعاً لتمسكها بالقواعد التي وضعها. وإذا لم نفعل ذلك فمن المستحيل أن نفهم المعنى الحقيقي لـ «لاركون»، فما قدمه ليسينج لم يكن مجموعة جديدة من الآراء، بل إدراكاً جديداً للشكل الجمالي.

كان إدراك الشكل الجمالي الذي ورثه القرن الثامن عشر عن عصر النهضة، شيئاً خارجياً بحتاً، وقد افترض كتاب هذا القرن أن الأدب الكلاسيكي - أو ما عرف منه - قد وصل إلى غاية الكمال، ولم يقم من تبعهم من الكتاب إلا باقتفاء آثارهم. واستنبط حشد من المعلقين والنقاد قوانين معينة من الروائع الكلاسيكية، قوانين كوحدات أرسطو التي لم يسمع بها أرسطو من قبل، وحذروا الكتاب المعاصرين بإطاعة هذه القوانين إذا رغبوا في حيازة إعجاب جمهور مثقف. وتجمدت هذه القوانين تدريجياً على هيئة قوالب خارجية تصب فيها مادة العمل الأدبي، ولم يكن شكل العمل سوى تنظيم تكنيكي تمليه هذه القوانين. وقد أدت هذه الفكرة الميكانيكية عن الشكل الجمالي إلى انحرافات خطيرة في الذوق، إذ اعتبر كاتب سوفسطائي كفولتير شكسبير كاتباً همجياً، ووجد بوب أن تنقيح الكثير وتهذيبه في ترجمته لهوميروس أمر ضروري. ثم جاء ليسينج ليضرب عرض الحائط بالإدراك الخارجي للشكل، ويرسم بذلك طريق البداية التي كان على الإدراك الجمالي أن يتبعها في المستقبل.

إن الشكل الجمالي بالنسبة لليسينج، هو، كما رأينا، ليس مجرد تنظيم خارجي تقدمه مجموعة من القوانين التقليدية: بل هو العلاقة بين الطبيعة الحسية للأداة الفنية وأحوال الإدراك الحسي الانساني. فكما أن الانسان الطبيعي في القرن الثامن عشر رفض أن يتقيد بالأشكال السياسية التقليدية، وبدأ بخلقها تبعاً لطبيعته الخاصة. فإن الفن أيضاً شرع في خلق أشكاله الخاصة بدلاً من أن يتقبلها جاهزة من اختبارات الماضي. ولم يتوجب على النقد أن يقرر القواعد للفن، بل أن يستكشف القوانين الضرورية التي يحكم بها الفن نفسه. ولم يعد هنالك خلط بين الشكل الجمالي وبين الأشياء الخارجية ذات الطابع التكنيكي المجرد. ولم يكن الشكل الجمالي سترة ضيقة يضطر الفنان رغماً عن أنفه إلى أن يحصر أفكاره الخلاقة في

داخلها، بل أصبح ينبع تلقائياً من تنظيم العمل الفني، ثم يقدم نفسه للإدراك الحسي. وأصبح الزمان والمكان هما الطرفان اللذان يعرفان حدود الأدب والفنون التشكيلية في علاقتهما مع الإدراك الحسي. ومن الممكن، اذا اقتفينا خطوات ليسينج، أن نتتبع تطور الأشكال الفنية من خلال ذبذبتها بين هذين القطبين.

أما القصد من هذا المقال فهو تطبيق أسلوب ليسينج على الأدب الحديث، وتتبع الشكل في الشعر الحديث، ثم في الرواية بشكل خاص. وسأحاول في المقطعين الأولين، متمثلاً بالشعراء ت. س. إليوت، وإزرا باوند ومارسيل بروست وجيمس جويس، أن أبين أن الشعر الحديث متجه نحو الشكل المكاني، وهذا يعني أن على القارىء أن يفهم أعمال الشعراء مكانياً، ومن خلال نقطة زمنية معينة، وأن لا ينظر إليها كشيء متسلسل. أما بالنسبة للرواية فإن هذا الاتجاه يصل ذروته في كتاب دجونا بارنز المرموق «نايتوود» الذي لم ينل ما يستحقه من اهتمام النقاد. وأخيراً، وبما أن التغييرات في الشكل الجمالي تنجم عن تغييرات أساسية في الإدراك الحسي لفترة ثقافية معينة، فإنني سأقوم الآن بمحاولة لتلخيص الاتجاهات الروحية التي أدت إلى سيادة الشكل المكاني.

- ١ -

لقد تلقى الشعر الأنجلو - أمريكي الحديث قوته الدافعة الرئيسية من «الحركة الصوَرية» في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة، والسنوات التي تلتها. ولم تكن الحركة الصوَرية هامة بسبب أي شعر حقيقي كتبه شعراء صوريون، ولم يكن أحد يعلم ما هو الشاعر الصوري، بل لأنها قد فتحت الطريق لتطورات أخرى بسبب انفصالها عن اللغو الفكتوري المرهف. أما كتابات إزرا باوند القائد الفكري للحركة الصورية، فلا تعدو أن تكون خليطاً مدهشاً من الإدراكات الحسية الجمالية الثاقبة المبعثرة بين سلسلة من الملاحظات الصبيانية الخبيثة التي يبدو أن

قصدها الأساسي إدخال الفزع إلى قلوب أصحاب القمصان المكوية. إلا أن تعريف باوند للصورة، وهو أشد إدراكاته الحسية مضاء، في غاية الأهمية بالنسبة لأي بحث عن الشكل الأدبي الحديث. وقد كتب باوند قائلاً إن «الصورة هي التي تعرض مركّباً عقلياً وعاطفياً في لحظة من الزمن». وتجب ملاحظة ما يتضمن هذا التعريف، فالصورة معرفة على أنها توحيد لأفكار وعواطف متفاوتة في مركّب معروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن. ولا يتوجب على هذا المركّب أن يتقدم بشكل مطرد تبعاً لقوانين اللغة، بل أن يوثر على حس القارىء تأثيراً فورياً. ويؤكد باوند على هذه الناحية حيث يضيف فيما بعد أن العرض الفوري لمثل هذه المركبات هو الذي يعطي ذلك «الشعور بالتحرر المفاجىء من حدود الزمان والمكان، ثم ذلك الشعور بالنمو المفاجىء الذي نمارسه في حضرة أعظم الأعمال الفنية».

من أجل ذلك نجد الشعر الحديث ينتصر منذ البداية لأسلوب شعري هو على النقيض تماماً من الأسلوب الذي يجب أن نرى فيه الشعر حسب قول ليسسينج. وإذا قارنا تعريف باوند للصورة بوصف إليوت الشهير لسيكولوجية الطريقة الشعرية يتضح لنا مبلغ تأثير رأي باوند على فكرتنا الحديثة عن طبيعة الشعر. إن الصفة المميزة للإدراك الشعري بالنسبة لإليوت، هي قدرته على تكوين كليات جديدة، ثم صهر تجارب متفاوتة ظاهرياً في وحدة عضوية. وقد كتب إليوت قائلاً: إن الرجل العادي «يقع في الحب أو يقرأ سبينوزا، وهاتان التجربتان لا علاقة بينهما، كما ليست لهما علاقة بضجة الآلة الكاتبة أو رائحة الطبخ، إلا أن هذه التجارب تكوّن باستمرار كليات جديدة في دماغ الشاعر.». لقد حاول باوند تعريف الصورة بالنسبة لصفاتها الجمالية، في حين أن إليوت يصف في هذا النص أصولها السيكولوجية، إلا أن النتيجة بالنسبة للقصيدة واحدة في كلتا الحالتين.

لقد تسببت عن هذا الرأي في طبيعة الشعر في طبيعة الشعر مشاكل عديدة: كيف يمكن استيعاب أكثر من صورة واحدة في قصيدة واحدة؟ إذا كانت القيمة الرئيسية للصورة هي قدرتها على تقديم مركّب عقلي وعاطفي في آن واحد، فإن ربط هذه الصور بعضها ببعض لابد من أن يقضي على مقدرتها المذكورة. ثم هل القصيدة صورة واحدة واسعة تكون أجزاؤها الفردية وحدة متكاملة؟ إلا أنه من الضروري في حالة كهذه أن نتغلب على التتابع الملازم للغة، مخيبين توقع القارىء الطبيعي للسياق، ومجبرين إياه على رؤية عناصر القصيدة متصلة من حيث المكان وغير منبثقة عن الزمان.

وهذا بالضبط ما حاوله إليوت وباوند في أعمالهما الرئيسة، فقد احتفظ كل من الشاعرين في باكورة أعماله ببعض عناصر البناء التقليدي، واعتبرت أشعارهما جريئة وثورية خصوصاً لأسباب تكنيكية كليونة النماذج القياسية للأوزان وتفككها، ثم معالجة مواضيع لا نعتبرها شعرية في العادة. وربما يصدق هذا القول بالنسبة لباوند أكثر مما يصدق بالنسبة لإليوت، خصوصاً إذا اعتبرنا أعمال إليوت المبكرة الأكثر تعقيداً من مثل «بروفروك» و «جيرونشن» و «صورة سيدة»، إلا إننا حتى في هذه القصائد التي لا تلتزم بالمنطق النحوي في بعض مقاطعها، نجد أنها تتضمن دائماً هيكل بناء روائي. والقارىء لِ «بروفروك» ينجرف منذ الأبيات الأولى في حركة روائية:

«لنذهب أنت وأنا

عندما يكون المساء. . . »

ويصل القارىء أخيراً، بصحبة بروفروك، إلى جهة وصولها المشتركة:

«في الغرفة تروح النساء وتغدو

متكلمات عن مايكل أنجلو»

وفي هذا الموضع بالذات تصبح القصيدة سلسلة من القطع المجزأة المنفصلة، كل منها يبين ناحية من معضلة بروفروك العاطفية. إلا أن هذه القطع المجزأة قد تركزت وحصرت في مجموعة معينة من الظروف، ويستطيع القارىء أن ينظم هذه القطع بالرجوع إلى الموقف المقدر. وتستخدم الطريقة نفسها في «صورة سيدة»، بينما يخبر إليوت القارىء في «جيرونشن» بشكل خاص أنه كان يقرأ «أفكار دماغ جاف في فصل جاف» متتبعاً تيار شعور «رجل عجوز في شهر جاف، ينتظر الغيث وهو يصغي إلى ولد يقرأ له»، إلا أنه في كلتا الحالتين يوجد إطار محسوس يمكن أن تنتظم حوله نصوص القصيدة المجزأة ظاهرياً. وهذا واحد من الأسباب التي لم تعتبر من جرائها «موبرلي» لباوند، وأعمال اليوت المبكرة في بادىء الأمر، رائدة لشكل سوي جديد، بل اعتبرت شعراً للمجتمع في أحدث أيامه - شعراً سريع الخاطر، متحرراً من الأوهام وذا سحر سريع التكسر، إلا أنه يفتقر إلى صفة «الرصانة السامية» التي اختارها ماثيو آرنولد كمحك للتفوق الشعري. وقد اعتبرت هذه الأشعار غير عادية لأن «شعر المجتمع» قد بطل استعماله منذ وقت طويل، ولم تكن هناك صعوبة في قبولها كتحول مسل عن الأسلوب الفخم للقرن التاسع عشر. إلا أنه من الواضح في كل من «الكانتوز» و «الأرض اليباب» أن تغييراً جذرياً قد حدث في البناء الجمالي، ولكن النقاد المحدثين لم يتطرقوا إلى ذلك إلا بشكل سطحي. أما ر. ب. بلا كمور فيقترب أكثر من غيره من المشكلة الرئيسية وهو يحلل ما يدعوه بطريقة باوند «الحكائية»، ويشرح بلا كمور شكل «الكانتوز» الخاص قائلاً إنه «شكل حكاية تبدأ في موضع ما ثم تستمر في موضع أو موضعين آخرين ثم تنتهي في موضع آخر . وهذا التفكك المقصود والفن الذي يشير إلى نفسه باستمرار ثم ينقطع أيضاً بشكل مستمر، هو الطريقة التي تربط فيها «الكانتوز» بعضها ببعض. وبمجرد أن يتعرف دماغ القارىء على مادة القصيدة، يسرع السيد باوند فيبلبله قاصداً متعمداً، وذلك إما بتقديمه مادة جديدة متفككة، أو برجوعه إلى مادة قديمة يبدو أنها في مستوى التفكك ذاته.» وتنطبق ملاحظات بلا كمور هذه على

«الأرض اليباب» أيضاً، حيث يُنْبَذ التسلسل النحوي في سبيل بناء يعتمد على رؤية العلاقات بين مجاميع كلمات منفصلة. وكي نفهمها بشكل صحيح، يجب أن نضع كلاً منها بمحاذاة الآخر ونراها في آن واحد. ولا يمكننا أن نفهمها بشكل واف إلا إذا فعلنا ذلك، لأنها عندما تتبع إحداها الأخرى فإنها لا تعتمد على هذه العلاقة الزمنية. أما الصعوبة الوحيدة لهذه القصائد، والتي لا يستطيع أي مقدار من الشروح الحرفية أن يقهرها كلياً، فهي الصراع الداخلي بين المنطق الزمني للغة ثم المنطق المكاني المقدر حسب الإدراك الحديث لطبيعة الشعر.

إن الشكل الجمالي في الشعر الحديث إذاً يعتمد على منطق مكاني يتطلب من القارىء إعادة تنظيم كاملة لوجهة تفكيره بالنسبة للغة. وبما أن الإشارة الرئيسة لأي مجموعة كلامية هي نحو شيء داخل القصيدة نفسها، فإن اللغة في الشعر الحديث عاكسة، والرابطة بين المعاني لا تتم إلا بإدراك هذه المجموعات الكلامية في آن واحد من حيث المكان. ونحن عندما نقرؤها متتالية من حيث التسلسل الزمني، فإنها لا تملك أي علاقة مفهومة بين بعضها بعضاً. وبدلاً من أن تشير الكلمات أو مجموعات الكلمات إشارة غريزية أو فورية إلى الأشياء أو الحوادث التي ترمز إليها، ثم تبني المعنى من تسلسل هذه الاشارات؛ فإن الشعر الحديث يطلب من القراء أن يوقفوا عملية الإشارة الفردية لكل كلمة مؤقتاً حتى يتسنى لهم فهم النموذج للإشارات الداخلية كوحدة. وهذا التفسير بالطبع هو قول متطرف لحالة مثالية أكثر مما هو لحالة واقعة، إلا أن إدراك الشكل الشعري الذي يسري خلال ملارميه إلى باوند وإليوت، والذي ترك آثاره على جيل كامل من شعراء العصر الحديث، لا يمكن تشكيله إلا من خلال مبدأ الإشارة العاكسة. وهذا المبدأ هو الرابطة التي تصل بين التطور الجمالي للشعر الحديث وبين تجارب مشابهة في الرواية الحديثة.

إن علينا، من أجل أن ندرس الشكل الجمالي للرواية الحديثة، أن نختار نقطة مناسبة للانطلاق، ونحن نجدها في مشهد سوق المقاطعة الشهير في «مدام بوفاري» تأليف فلوبير . وقد نال هذا المشهد جزاءه من المديح بسبب تصويره التهكمي الحاد للفخفخة البرجوازية، ثم تصويره المتعاطف غير العادي للخادم العجوز المذهول، وأخيراً تصويره الهزلي لبلاغة رودولف الرومانتيكية المزيفة في خطبته لإيما الرقيقة العواطف. أما الآن فإنه يكفي ملاحظة الطريقة التي يعالج فلوبير فيها المشهد، وهي طريقة يمكننا أن ندعوها بالطريقة السينمائية، إذ إن هذا التشابه يخطر على البال فوراً. وبمجرد أن يرتب فلوبير المشهد نجد نوعاً من العمل يجري في آن واحد على مستويات ثلاثة، كما يشير الموقع المادي لكل من هذه المستويات إشارة عادلة إلى أهميته الروحية. فعلى أدنى المستويات الثلاثة نجد جمهور الشعب الجياش المتدافع في الشارع وهو يختلط مع المواشي التي جلبت للعرض. وفي مستوى أعلى من الشارع بقليل كان يقف أصحاب الخطب وهم يرددون كلامهم السخيف بعبارات رنانة إلى الجماهير المصغية. أما على الصعيد الأعلى من الجميع ومن نافذة مشرفة على المشهد فكان رودولف وإيما يراقبان ما يجري ويواصلان حديثهما الغرامي بعبارات لا تقل رنيناً عن تلك التي كانت تطرب الجماهير . وقد قارن ألبرت تيبوديت هذا المشهر بالرواية التمثيلية الدينية في العصور الوسطى، حيث تجري في آن واحد أعمال عديدة متعلق بعضها ببعض وعلى مستويات مختلفة . إلا أن هذه المقارنة الثاقبة تشير إلى هدف فلوبير أكثر مما تشير إلى طريقته، فقد كتب فلوبير بعد ذلك معلقاً على هذا المشهد «يجب أن يحدث كل شيء في آن واحد، وأن يسمع الإنسان خوار القطيع ثم همسات العشاق وبلاغة الخطباء في آن واحد».

وبما أن اللغة تتقدم داخل الزمن، فإنه من المستحيل إحداث تواقت واحد لهذا

الإدراك الحسي إلا عن طريق قطع هذا التسلسل. وهذا ما يفعله فلوبير بالذات: إنه يذيب التسلسل بفصله بين مستويات العمل المختلفة ذهاباً وإياباً، متدرجاً نحو الأعلى، حتى أننا نجد أنفسنا في ذروة المشهد ونحن نقرأ عبارات رودولف الشبيهة بعبارات شاتوبريان تقريباً، في اللحظة ذاتها التي تقرأ فيها أسماء الرابحين للجوائز في تربية أحسن الخنازير، ويهتم فلوبير بتأكيد هذا التشابه التهكمي عن طريق الوصف، ثم وضع الشيء بمحاذاة الآخر، وكأنه يخشى أن لا نفهم الروابط المنعكسة بين العملين:

«وبخطوات بطيئة انتقل رودولف من الجاذبية إلى علاقات النسب. وبينما كان سيادة الرئيس يستشهد بسينسناتوس ومحراثه، وديوكليتيان وهو يزرع الملفوف، وأباطرة الصين وهم يفتتحون العام الجديد بمهرجانات البذار، كان الشاب يشرحُ للسيدة الشابة أن هذا الانجذاب الذي لا يقاوم قد انبثق عن وجود سابق».

ويبين هذا المشهد، على مقياس صغير، ما نعني بالشكل المكاني للرواية. ويتوقف مجرى زمن الرواية طوال المشهد على الأقل، ويتركز الاهتمام على تأثير العلاقات بعضها على بعضها الآخر في حيز محدود من الزمن. وتوضع هذه العلاقات جنباً إلى جنب مستقلة عن سير القصة، وتبدو الأهمية الكاملة للمشهد من خلال العلاقات المنعكسة بين وحدات المعنى، إلا أن وحدات المعنى عند فلوبير ليست، كما هي في الشعر الحديث، مجموعة كلمات أو جزءاً من حكاية، بل هي وحدة كاملة لكل مستوى من العمل. وهذه الوحدة كبيرة إلى درجة تجعل من الممكن قراءة هذا المشهد بشكل يوهمنا بأننا فهمناه فهماً كاملاً، مع أننا ربما نكون غافلين كلياً عن «منطق التفاهة» الذي ينسج بين المستويات جميعها، ثم يربطها نهائياً بسخرية مدمرة. وبتعبير آخر، فقد ترتب عن الصراع من أجل الشكل المكاني عند باوند وإليوت، أن اضمحل التسلسل المتماسك بعد أبيات قليلة. إلا أن

الرواية، بوحدة معناها الأكثر اتساعاً، تستطيع أن تحتفظ بالتسلسل المتماسك ضمن وحدة المعنى، وتكتفي بتوقيف جريان الزمن في القصة. [وبسبب هذا الاختلاف يُجْبَر قراء الشعر الحديث على القراءة بشكل انعكاسي كي يحصلوا على أي معنى حرفي، بينما ينتظر قراء رواية «نايتوود» مثلاً تسلسلاً قصصياً نظراً لطبيعة التسلسل اللغوي الخادعة ضمن وحدة المعنى]. ولكن هذا لا يؤثر على التوازي بين الشكل الجمالي في الشعر الحديث والشكل في مشهد فلوبير: إذ لا يمكن فهم كل منهما بشكل مضبوط إلا إذا فهمنا وحدات معناهما بشكل انعكاسي وفي لحظة من الزمن.

وبالرغم من أن مشهد فلوبير ممتع في حد ذاته، إلا أنه ذو أهمية قليلة بالنسبة للرواية ككل، إذ يسرع فلوبير ويمزجه بمهارة في البنيان الرئيسي للقصة بعد أن يؤدي هذا المشهد عمله التهكمي. وقد أخذ جيمس جويس هذه الطريقة عن فلوبير وطبقها بمقياس واسع على تأليفه «يوليسيس»، إذ ألف جويس رواية من عدد غير محدود من المشاهد ترتبط فيما بينها مستقلة عن التسلسل الزمني للرواية، وينبغي أن ينظر إليها القارىء ككل حتى يصبح الكتاب نموذجاً له معنى. وإذا صدقنا ما يقوله ستيورات جلبرت فإن هذه المشاهد تؤلف نهائياً صورة تامة لكل شيء في هذا العالم، ابتداء من مراحل حياة الإنسان وأعضاء الجسم البشري إلى ألوان طيف النور. إلا أن هذه المركّبات - كما علق هاري ليفن- تهم جويس أكثر بكثير مما تهم القارىء. وقد اعتاد طلاب جويس ممن سحرهم علمه الواسع أن يلجؤوا إلى الشروح ويهملوا، لسوء الحظ، مشكلة الشكل التي هي مصدر اهتمامنا نحن.

إن قصد جويس الواضح في «يوليسيس» هو أن يعطي القارىء صورة عن دبلن ككل، وذلك بأن يعيد خلق المناظر والأصوات والناس والأماكن في يوم نموذجي من أيام دبلن، تماماً كما أعاد فلوبير خلق سوقه الريفي في المقاطعة.

وكفلوبير، أراد جويس بتصويره هذا أن يُحْدِثَ التأثير الموحَّد ذاته، والشعور نفسه بنشاط يحدث في آن واحد ولكن في أماكن مختلفة. ولا ريب أن جويس يستعمل الطريقة نفسها مراراً كفلوبير، متنقلاً جيئة وذهاباً بين أعمال مختلفة تحدث في الوقت ذاته، وهو عادة يفعل ذلك كي يحصل على التأثير الساخر نفسه. إلا أن مشكلة جويس هي في خلق انطباع التوافق لحياة مدينة عامرة بأكملها، ثم الاحتفاظ بهذا الانطباع، أو بالأحرى تقويته، خلال مئات من الصفحات التي يجب أن تقرأ كسلسلة. وكي يحل هذه المشكلة اضطر جويس أن يذهب إلى أقصى بكثير مما ذهب إليه فلوبير. فبينما يحتفظ فلوبير بخط قصصي واضح، باستثناء مشهد سوق المقاطعة، نجد جويس يوقف مجرى القصة ويحول بنيان الرواية إلى أداة لقصده الجمالي.

إننا نعرف أن جويس قد تصور «يوليسيس» كملحمة حديثة. وكما يخبرنا ستيفن ديدالوس في «صورة الفنان في شبابه»، تبدو شخصية الفنان في الملحمة لأول وهلة «كصرخة أو إيقاع ثم تذوب في حكاية خفاقة إلى أن تضمحل أخيراً من الوجود وبكلمات أخرى تنعدم. . . والفنان كإله الخليقة يظل داخل عمله أو فيما وراءه أو فوقه، خفياً خارج إطار الوجود غير مبال يقلّم أظفاره». والملحمة بالنسبة لجويس أمر مرادف لمحو شخصية المؤلف كلياً. وقد عمق جويس، بعزيمته التي لا تلين، مفاهيمه الضمنية هذه أكثر من أي شخص آخر. وهو أولاً يفترض أن يكون قراؤه من سكان دبلن، وعلى معرفة وثيقة بحياة دبلن والتاريخ الشخصي لشخصياته وهذا ما جعله يحجم عن الإدلاء بمعلومات كهذه، إذ إن مثل هذه المعلومات سرعان ما يفضح المؤلف القادر على التواجد في كل مكان. أما ما يفعله جويس بدلاً من ذلك، فهو أن يقدم عناصر القصة، وهي العلاقات بين ستيفن وعائلته، وبين بلوم وزوجته، ثم علاقة ستيفن وبلوم بعائلة ديدالوس- على شكل أجزاء مبعثرة دون تفسير، في سياق الحديث العادي أو في طبقات مختلفة من

الشواهد الرمزية. ويصدق الأمر ذاته على جميع الإشارات إلى حياة دبلن وتاريخها والحوادث الخارجية للساعات الأربع والعشرين التي تجري فيها حوادث الرواية. وبتعبير آخر، فإن الخلفية الواقعية التي تقدم للقارىء بشكل مختصر في الرواية العادية، يتحتم على القارىء أن يعيد تشكيلها، ويستقيها من الأجزاء المبعثرة في الكتاب على بعد مئات من الصفحات أحياناً. وهكذا يجبر القارىء على قراءة «يوليسيس» بالطريقة ذاتها التي يقرأ بها الشعر الحديث، واضعاً باستمرار الأجزاء محاذياً بعضها البعض الآخر، ومحتفظاً في ذاكرته بالاقتباسات والشواهد كي يصلها بمتمماتها عن طريق الإشارة الانعكاسية.

وقد أراد جويس بهذه الطريقة أن يبني في ذهن القارىء شعوراً بدبلن ككل، بما في ذلك جميع العلاقات بين الأشخاص، وجميع الحوادث التي تدخل في حيز شعورهم. ويكتسب القارىء هذا الشعور بشكل محسوس أثناء سيره في الرواية، رابطاً بين الشواهد والاقتباسات من حيث المكان، وشاعراً تدريجياً بنموذج هذه العلاقات بشكل غير محسوس. ويمكننا أن نقول في نهاية الرواية إن جويس أراد للقارىء أن يصبح من سكان دبلن. وهذا ما يطلبه جويس بالضبط: أن يحصل القارىء على المعرفة الغريزية ذاتها بحياة دبلن، والشعور ذاته بدبلن كجسم ضخم محيط بغيره، كالذي يمتلكه من كانت دبلن مسقط رأسه. ومثل هذه المعلومات تعطي القارىء في أي لحظة من الزمن، معرفة بماضي دبلن وحاضرها ككل. وبواسطة هذه المعرفة فقط يستطيع القارىء، كسائر الشخصيات، أن يضع جميع الاقتباسات والشواهد في سياقها المناسب. ويجب أن ندرك أن قولنا هذا يعادل عملياً القول باستحالة قراءة جويس، وإن كل ما باستطاعة الإنسان عمله هو إعادة قراءته مراراً. إن معرفة الكل ضرورية لفهم الجزء الواحد، وإذا لم يكن القارىء من أهالي دبلن، فلا يمكن الحصول على هذه المعرفة إلا بعد الانتهاء من قراءة الكتاب، ووضع جميع الشواهد في أماكنها المناسبة، وفهمها ككل.

وبالرغم من أن التغلب على الصعوبات التي تواجه القارىء من جراء هذا النوع من التأليف يبدو مستحيلاً، إلا أن جويس، في قيامه بهذا المجهود الجبار، وتجزئته لبنيان القصة بشكل لا يصدقه العقل، قد فعل ذلك على افتراض أن الإدراك المكاني الموحد لعمله سيكون ممكناً في نهاية الأمر.

إننا نجد هذا المبدأ ذاته في مؤلفات مارسيل بروست، ولكن بشكل أعمق مما هو عند كل من فلوبير وجويس. وبما أن بروست يخبرنا قبل كل شيء أن روايته ستتخذ «شكلاً خفياً، هو شكل الزمن» فإنه من الغريب حقاً أن نتكلم عن بروست مرتبطاً بموضوع الشكل المكاني، إذ اعتبر دون استثناء قصاص «الزمن» الممتاز، والشارح الأدبي لفكرة برجسون عن « الزمن الحقيقي» الذي يجعلنا، عندما يعرفه الحس بديهياً، على اتصال بالحقيقة القصوى. ولكن إذا توقفنا عند هذ النقطة نكون قد أغفلنا ما اعتبره بروست أهم شيء في عمله. كانت فكرة الزمن بالنسبة لبروست أمراً لا مفر منه، وقد استغرقت كل أفكاره. إلا أن بعض التجارب الصوفية بدأت تنتابه فجأة، وهو يصفها بالتفصيل في كتابه «الزمن المستعاد»، الذي هوآخر مجلد من أعماله الكثيرة. ويقول في هذا الكتاب إن هذه التجارب قد أمدته بطريقة للسمو على الزمن، وحررته من سطوته في الوقت ذاته، ولذا أراد تأليف رواية يترجم فيها صفات تجاربه الخارجية عن الزمن إلى مستوى من الشكل الجمالي، قاصداً بذلك أن يكشف طبيعتها للعالم، إذ لم يرغب، وهو الفنان الحقيقي، أن يفسرها في أفكار مجردة، بل أراد أن يشعر العالم بالضغط العاطفي نفسه الذي شعر به.

ومن أجل أن نفهم طريقة عمله، يجب أن ندرك بوضوح ودقة طبيعة رؤيا بروست. إنه يقول لنا إن كل تجربة كهذه تتميز بالشعور «بانطلاق الجوهر الخالد والخفي للأشياء والذي تستيقظ بانطلاقه النفس الحقيقية التي بدت ميتة منذ وقت طويل ولم تكن ميتة في جوانب أخرى، ثم تتخذ حياة جديدة أول ما تستلم الغذاء

السماوي الذي أحضر لها». أما الغذاء السماوي فيتكون من صوت أو رائحة أو أي مهيج حسي «نحس به من جديد في الحاضر والماضي معاً في وقت واحد» ولكن لماذا تبدو هذه اللحظات ثمينة بهذا الشكل الطاغي حتى يدعوها بروست سماوية؟ إن السبب، كما يعلق بروست، هو أن الخيال لا يعمل إلا في الماضي، لذا فإن المادة التي تقدم للخيال تفتقر إلى كل فورية حسية. إلا أنه في لحظات معينة، تتدفق أحاسيس الماضي المادية لتنصهر في الحاضر. وقد اعتقد بروست أنه بهذه اللحظات استطاع أن يقبض على ناصية حقيقة معينة «حقيقية دون أن تكون في اللحظة الحاضرة، ومثالية ولكن ليست مجردة». وفي هذه اللحظات فقط كان يحصل على أعز مطامحه، «كان يقبض على كسرة من الزمن في حالتها المجردة، ويعزلها ويشل حركتها لمدة لا تتجاوز وميض البرق.» وهذا شيء لم يكن باستطاعته أن يدركه بطريقة أخرى. ويضيف بروست قائلاً إن «الموت» بالنسبة لشخص يجرب هذه اللحظة، يصبح كلمة لا معنى لها. «فما الذي يخشاه من المستقبل إذا استطاع أن يضع نفسه خارج نطاق الزمن؟».

وبالرغم من أن الكاتب يلمح بأهمية هذه التجربة طوال الكتاب، إلا أن هذه الأهمية لا تتضح إلا في الصفحات النهائية التي تصف الظهور الأخير للقاص في حفلة استقبال الأميرة جويرمانتس. ويقرر القاص أن يكرس بقية حياته لإعادة خلق هذه التجارب في عمل فني، وسيختلف هذا العمل جوهرياً عن الأعمال الأخرى جميعها، لأنه منذ الأساس سيكون رؤيا عن الحقيقة تتكسر في منظر خارج الزمن. وقد وجد كثير من النقاد في عزم بروست على خلق عمل فني مجرد خطوة أخيرة لهروبه من أعباء الحقيقة، فهم يعتبرونه آخر وأضعف عالم جمالي في صف طويل من علماء الجمال النورستانيين. ويربط إدموند ولسون هذا الرأي بطموح بروست إلى قهر الزمن، مفترضاً أن بروست كان يأمل أن يقاوم الزمن عن طريق تأسيسه

عملاً فنياً لا ينفذ إليه سيّاله. ولكننا بهذا نكون بعيدين عن العدل في حكمنا على اعتقاد بروست الذي عبر عنه بحرارة خاصة في آخر جزء من عمله، قائلاً إنه كان يؤدي رسالة نبوية. إذ لم يكن بروست يطمح من وراء ذلك إلى منافسة الكتاب الآخرين، بل على العكس كان يحتقر ذلك القطيع من كتاب التقاليع احتقاراً لا حد له. وكان همه أن يكتب عملاً فنياً يخلد فيه انتصاره الشخصي على الزمن. واستطاع عمله أن يحقق ذلك، لا لأنه عمل فني كسائر الأعمال الفنية الخالدة فحسب، بل لأنه استطاع أن ينقل إلى القارىء الرؤيا البروستية بطريقة تجبره على معاناة دلالتها العاطفية بكاملها.

وكما يرد التحليل للحظة اكتشاف الرؤيا في حفلة استقبال الأميرة جويرمانتس، يتحقق النموذج الأصلي لأسلوبه في هذه الحفلة أيضاً. فبعد أن قضى القاص سنوات في المصح، وانقطع انقطاعاً تاماً عن المجتمع العصري الذي شاهدناه في الأجزاء الأولى من الكتاب، يخرج فجأة من عزلته ويحضر الحفل. وتكون ردة فعله الأولى لوناً من الذهول بسبب ما طرأ على الأوضاع الاجتماعية وعلى طباع وشخصيات أصدقائه القدامى من تغييرات بارزة. ويرى بعض النقاد أصحاب الاتجاه الاجتماعي أن هدف بروست في هذا المشهد هو تصوير غزو الطبقة البرجوازية العليا للمجتمع الأرستقراطي الفرنسي. ثم الانهيار التدريجي للمقاييس الاجتماعية والأخلاقية المترتب عن الحرب العالمية الأولى، وقد وصفت هذه العملية بإسهاب دون شك، إلا أن القاص يجهد في إخبارنا أن هذا ليس هو المعنى الأساسي لهذا المشهد، وما يذهله إلى حد بعيد هو ما يلي: في أثناء محاولته التعرف على أصدقائه من خلال الأقنعة التي يشعر بأن السنين قد لحمتها على وجوههم، يصاب بهزة تشعره للمرة الأولى بمرور الزمن، إذ إن شاباً ما يخاطبه

بصيغة الاحترام بدلاً من الألفة وكأنه رجل متقدم في السن. وعندها يدرك القاص فجأة أنه أصبح رجلاً كهلاً، ولم يكن حتى هذه اللحظة قد شعر بمرور الزمن. وهكذا يدرك الراوي أنه كي يشعر بالزمن يجب أن ينتقل من المحيط الذي اعتاد عليه، أو من نهر الزمن الذي يؤثر على هذا المحيط، وكلاهما يحمل المعنى نفسه، ثم يخوض ثانية في هذا النهر، بعد مرور السنين. وقد وجد القاص نفسه في عمله هذا أمام صورتين؛ العالم كما كان يعرفه سابقاً، والعالم بعد أن غيره الزمن وكما يراه الآن. وعندما توضع هاتان الصورتان متحاذيتين يكتشف القاص أنه أصبح فجأة يجرب الزمن من خلال آثاره المنظورة. إن العادة ، وهي المنوم العالمي، تخفي مرور الزمن عن أعين من اعتادوا الذهاب في طريق معينة، إذ تكون التغيرات طفيفة خلال أي لحظة من الزمن بحيث لا نشعر بها. ويكتب بروست قائلاً إن «الناس الآخرين لا يكفون أبداً عن تغيير أماكنهم بالنسبة إلينا، إلا أننا في السير الخالد غير المنظور لهذا العالم، ننظر إليهم وكأنهم جامدون في لحظة من الرؤيا. وهذه اللحظة مفيدة جداً إلى درجة لا تسمح لنا برؤية الحركة التي تكتسحهم جميعاً. إلا أن علينا أن نختار في ذاكرتنا صورتين أخذتا لهم في لحظتين مختلفتين يكون البعد الزمني بينهما غير كاف لإحداث تغيير أساسي في الظاهر، وعندها يكون الفرق بين الصورتين مقياساً لما طرأ عليهم من زحزحة وتنقل بالنسبة إلينا. وبمقارنة هاتين الصورتين في لحظة من الزمن نستطيع أن نجرب مرور الزمن بشكل مادي من خلال وقع تأثيراته المنظورة على إدراكنا الحسي، فهو ليس مجرد ثغرة نحصيها بالأرقام». وهذا الاكتشاف يمد القاص بأسلوب يدعوه ت. س. إليوت بـ «المكافئ الموضوعي»، كما يمكنه من خلال العمل الفني أن يستحضر الإدراك المرئي لكسرة من «الزمن الخالص» يدركها بديهياً في اللحظة الكاشفة.

وعندما يكشف الراوي هذه الطريقة في توصيل تجربته ذات اللحظة الكاشفة، يقرر كما ذكرنا سابقاً أن يجسدها في رواية. إلا أن الرواية التي يقرر القاص أن يكتبها يكون القارىء قد أتمها منذ لحظات، وضبط شكلها حسب الطريقة التي لخصها القاص في الصفحات النهائية. لقد استبدل، بتعبير آخر، القارىء بالقاص، ووضعه المؤلف خلال الكتاب في الموضع ذاته الذي يشغله القاص قبل تجربته في حفلة استقبال الأميرة جوير مانتس. وقد فعل المؤلف هذا عن طريق العرض المتقطع للشخصية، وهي طريقة سهلة إلا أنها مفتاح شكل البنيان الشاسع لبروست، وسرعان ما يلاحظ كل قارىء أن بروست لا يتابع أي شخص من أشخاصه طوال مجرى الرواية بكامله، فهؤلاء يظهرون ثم يعودون إلى الظهور في مراحل مختلفة من حياتهم. إلا أنه، في بعض الأحيان، تمر مئات الصفحات بين الوقت الذي نراهم فيه آخر مرة والوقت الذي يعودون فيه إلى الظهور، وعندما يظهرون ثانية يكون مرّ الزمن قد غيرهم بشكل قاطع. وبدلاً من أن يغرق بروست القارىء في نهر من الزمن، ويقدم له شخصيات تنمو تدريجياً في خط مستمر من التطور، فإنه يواجهه بصورة خاطفة لأشخاصه «ساكنة في لحظة من الرؤيا»، في مراحل مختلفة من حياة هؤلاء الأشخاص. وعندما يضع القارىء هذه الصور بجوار بعضها بعضاً فإنه يعاني تأثير مرّ الزمن تماماً كما فعل القاص، ولذلك فقد طبع بروست روايته بشكل الزمن إلى الأبد. ونحن الآن في موقف يجعلنا نفهم تماماً ما عناه بالوعد الذي قطعه على نفسه.

لقد تعلم بروست أنه من أجل أن يعاني مَرَّ الزمن كان من الضروري أن يرتفع فوقه، ويقبض على ناصية الماضي والحاضر في آن واحد في لحظة دعاها «بالزمن الخالص»، إلا أنه من الواضح أن «الزمن الخالص» ليس زمناً على الإطلاق، بل هو بصيرة في لحظة من الزمن، أو بمعنى آخر، هو مكان. وبواسطة العرض المتقطع

لأشخاصه، يجبر بروست القارىء على وضع صور متفاوتة لأشخاصه بمحاذاة بعضها بعضاً في حيز ما وفي لحظة من الزمن، بحيث تصبح تجربة مرور الزمن ممكنة الوصول إلى إدراكهم الحسي. وهنا يوجد تشابه ظاهر بين طريقة بروست وطريقة أحبائه الفنانين الانطباعيين، وهذا أعمق بكثير من التعليقات العادية عن «انطباعية» أسلوب بروست. لقد وضع الفنانون الانطباعيون ظلالاً خالصة على لوحة رسومهم بدلاً من مزجها على لوحة الألوان، وذلك كي يتركوا مهمة مزج هذه الألوان لعين الناظر. وفي اللحظة ذاتها يعطينا بروست ما يمكن تسميته بمناظر خالصة لأشخاصه، مناظر «ساكنة في لحظة من الرؤيا» في مراحل مختلفة من حياتهم، ويسمح لإدراك القارىء أن يمزج هذه المناظر في وحدة. ولا يمكن إذاً تحقيق هدف بروست إلا إذا رجعنا بوحدات المعنى إلى بعضها بعضاً بشكل انعكاسي في لحظة من الزمن. وهذا، دون ريب، ما كان في ذهن رامون فرناندز عندما قذف بالملاحظة التالية في حاشية لمقالة كتبها بروست «وبشكل عام فإننا نجد أن أسلوب بروست في الاتصال مع الزمن هو أسلوب برجسون نفسه (انظر حادثة المادلين)، إلا أن ردود فعل ذكائه على إدراكه الحسي، والتي تحدد اتجاه عمله، ستقوده نحو وضع الزمن والذاكرة في حيز مكاني» وبالتالي، وكما هو الحال بالنسبة لجويس وشعراء العصر الحديث، فإننا نرى أن الشكل المكاني هو أيضاً الهيكل البنائي لتحفة بروست العويصة.

- ٣ -

إذا فرضنا أن الأعمال التي بحثناها متشابهة في بنائها، وأنها جميعاً تشترك في صفة الشكل المكاني، فإن السؤال التالي يبرز حالاً: كيف نعلل هذا الاتفاق المدهش؟ وكي نجيب عن هذا السؤال بشكل مقنع، يجب أولاً أن نوسع حدود تحليلنا، ونبحث في سؤال أكثر عموماً هو علاقة الأشكال الفنية بالأجواء الثقافية

التي خلقت فيها. وقد لفت هذا السؤال الأخير أنظار طلاب الفنون الجميلة منذ زمن هيردر ووينكلمان، إلا أن هذه المشكلة لم تدرس دراسة منظمة حتى نهاية القرن الماضي، عندما حلل هيجل الأساليب الفنية تحليلاً ممتازاً، واعتبرها مرئيات حسية لمواقف مختلفة إزاء الكون. وقد أثار هذا التحليل حماسة جماعة من طلاب الفن والنقاد الألمان فركزوا اهتمامهم على مسألة الشكل في الفنون التشكيلية، وخرجوا بطبقات مختلفة من الشكل متتبعين بالتفصيل التحول من نوع واحد إلى آخر، محاولين تعليل هذه التغيرات في تعابير ثقافية عامة. أما ت. ي. هلم، وهو واحد من الكتاب الإنكليز القلائل الذين اهتموا بهذه المشاكل فقد استرشد بهذه الجماعة من العلماء والنقاد الألمان، ولن نفعل ما هو أفضل من اقتفاء أثره.

ثمة كاتب واحد بنوع خاص كان له تأثير كبير على هلم، ومنه عن طريق إليوت، على جميع ما كتب في النقد الإنكليزي الحديث، هذا الكاتب هو «ولهلم ورينجر» مؤلف كتاب عنوانه «التجرد وتسرّب الانفعال» أو «نحو سيكولوجية الأسلوب». وفي كتاب ورينجر هذا سنجد مفتاح مشكلتنا عن الشكل المكاني. لقد نشر أصلاً عام ١٩٠٨ كرسالة للدكتوراه، ثم صدر إثر ذلك في طبعات عديدة. وهذه الحقيقة، كما يدعي ورينجر في مقدمة الطبعة الثالثة، تبرهن على أن موضوعه لم يكن مجرد موضوع أكاديمي، بل مس مشاكل حيوية بالنسبة للإدراك الحسي الحديث. ثم يعلق ورينجر قائلاً إن هنالك برهاناً آخر على هذه النقطة، وهي أنه بينما كان هو والعلماء الآخرون يفحصون الأساليب المهملة ويعيدون تقييمها، كان الفنانون الخلاقون يتجهون نحو هذه الأساليب كي يستوحوا منها، واجدين فيها شكلاً جمالياً أكثر ملاءمة لمتطلبات إدراكهم الحسي من طبيعيّة القرن التاسع عشر التقليدية. وبالرغم من أن عمل ورينجر علمي منزه عن الخطأ، ومحصور تماماً في الماضي، وخال من كل الإشارات إلى الأعمال المعاصرة باستثناء القليل جداً منها، إلا أن له الحق في ادعائه السابق. والقارىء لا يسعه إلا أن يذهل

لأهمية نظريات ورينجر بالنسبة للمشاكل الأساسية في الفن الحديث. وهذه الأهمية، بالإضافة إلى الأسلوب القوي الصارم، هي التي تعطي الكتاب جواً ملحوظاً من الإثارة العقلية والاكتشاف. وهذا الجو يجعل قراءة هذا الكتاب حتى في وقتنا الحاضر تجربة سارة.

ويحاول ورينجر في كتابه أن يشرح الأسباب التي أدت إلى التناوب المستمر في استعمال الأساليب الطبيعية ثم الأساليب غير الطبيعية في تاريخ الفنون التشكيلية. ففي خلال الفترات الطبيعية- وهي العصر الكلاسيكي لفن النحت والعمارة اليونانية، وعصر النهضة الإيطالي ثم فن أوروبا الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر- حاول الفنانون تمثيل العالم الموضوعي ذي الأبعاد الثلاثة والخبرات العادية، ثم إعادة إنتاج عمليات الطبيعة العضوية التي يدخل ضمنها الإنسان، بدقة محببة. ومن ناحية أخرى، وخلال الفترات غير «الطبيعية» التي تتمثل بفن الشعوب البدائية، ونحت التماثيل الفرعونية، والفن الشرقي، والفن البيزنطي، والنحت القوطي، وفن القرن العشرين، فإننا نجد الفنان ينبذ عالم الأبعاد الثلاثة ويعود إلى السطح المستوي، ثم يحول الطبيعة العضوية، ومن ضمنها الإنسان، إلى أشكال هندسية مخططة، ويستعيض عن العالم العضوي بأكمله مراراً بعالم من الخطوط والأشكال والألوان المجردة. وبالرغم من وجود اختلافات شاسعة بين النتاج الفني المتجمع في كل من هاتين الطبقتين خلال عصور مختلفة، فإن أوجه الشبه الأساسية بين النتاج في الطبقة الواحدة، ثم اختلافها الرئيسي كمجموعة عن جميع آثار الطبقة الأخرى، يبدو لنا شيئاً بارزاً ومنوراً للعقل. وتبعاً لما يقوله ورينجر، لدينا الآن تناقض رئيسي بين طريقتين واضحتين للإبداع في الفنون التشكيلية، ولا نستطيع أن نجعل من أي منهما نموذجاً يتمسك به الآخر.

كانت العادة، منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن التاسع عشر، أن نقبل بمذهب الطبيعية المفهوم بهذا المعنى الواسع، كقاعدة للفنون التشكيلية. وقد كان

المذهب غير الطبيعي يعتبر نوعاً من الانحراف الهمجي الناتج عن العجز التكنيكي. لقد كان أمراً لا يتصوره العقل أن ينتهك الفنانون حرمة القوانين الطبيعية، إلا إذا أجبرهم على ذلك مستوى منخفض من التطور الثقافي. وقد دعا مؤرخ فني نمساوي شهير يدعى فرانز ويكهوف ينتمي إلى المدرسة القديمة، الفن غير الطبيعي «لعثمة أطفال بهيجة». وبالرغم من أن هذا الرأي قد فقد قوته جميعها بالنسبة للفنانين أنفسهم، إلا أنه وجد بعض القبول عند الجمهور المتعلم حتى في هذا الوقت المتأخر. وكي يقاوم هذا التمجيد المفسد للمذهب الطبيعي على اعتبار أنه مقياس جمالي خالد، استعمل ورينجر فكرة «الإرادة الفنية» التي استخدمها أصلاً عالم نمساوي آخر يدعى الواس ريجل. وقد اعتقد ريجل أن الدافع نحو الإبداع في الفنون التشكيلية لم يكن ناتجاً في المقام الأول عن حاجة ملحة لمحاكاة الأشياء الطبيعية، ولو كان هذا صحيحاً لكانت القيمة الجمالية هي ذاتها المهارة في التصوير الطبيعي طبق الأصل، ولكانت أيضاً أفضل الأعمال الفنية هي تلك التي تماثل مظاهر العالم الطبيعي بمهارة. وبدلاً من ذلك فقد افترض ريجل ما دعاه بالإرادة الفنية المطلقة، أو بشكل أفضل من ذلك، إرادة الشكل. وإرادة الشكل المطلقة هذه هي العنصر المشترك في أوجه النشاط جميعها في الفنون التشكيلية. إلا أنه لا يمكن تعريفها بأسلوب واحد معين، وكل الأساليب دون ريب هي تعديلات لإرادة الشكل المطلقة في أثناء تعبيرها عن نفسها بطرق مختلفة خلال مجرى التاريخ. ويشير ورينجر إلى أن أهمية هذا الرأي هي في إنها حولت مركز الجاذبية في دراسة الأساليب من أسباب ميكانيكية محضة، أي حالة المعرفة الفنية التكنيكية في الوقت الذي ازدهر فيه الأسلوب، إلى سبب يعتمد على الاستخدام الهادف لإرادة الشكل. وتبعاً لوجهة النظر هذه، يستحيل علينا أن نعتبر المذهب غير الطبيعي محاولة مخفقة مشوهة لإعادة تصوير المظاهر الطبيعية، فهي لا تكترث بمثل هذا النقل. ولا يمكن أن نحكم عليها وكأنها تحاول أن تناقش المذهب الطبيعي في شروطه الخاصة. ولا يمكن أن نفهم هذين النوعين من الفن اللذين خلقا لسد

حاجات روحية مختلفة إلا إذا تفحصنا أجواء الشعور الذي أدى إلى تغلب الشكل الواحد منهما على الآخر في أوقات مختلفة.

إذا قبلنا هذه النتيجة فلن يبقى لنا سوى خطوة قصيرة حتى نصل إلى نقطة الثقل في كتاب ورينجر، وهي بحثه في الأحوال الروحية التي أجبرت «الإرادة الفنية» أن تتحرك في اتجاه المذهب الطبيعي أو غير الطبيعي. فهو يعتقد أنه عندما تكون «الطبيعية» هي الأسلوب الفني السائد، تكون قد خلقت نتيجة للثقافة التي حققت توازناً مع الجو الطبيعي التي هي جزء منه. وهي تشعر أنها جزء من الطبيعة العضوية كما كان يشعر الإغريق في العصر الكلاسيكي، أو أنها تقتنع بقدرتها على السيطرة على العالم الطبيعي كما كان الحال بالنسبة لإنسان العصر الحديث ابتداء من عصر النهضة حتى نهاية القرن التاسع عشر. وفي كل من الحالتين لا يشكل العالم العضوي للطبيعة شيئاً مخيفاً بالنسبة لهذه الثقافات، بل إن هناك ما يدعوه ورينجر علاقة من الثقة والمودة مع الكون. والنتيجة بالنسبة للفن هي مذهب طبيعي يجد متعته في إعادته تصوير أشكال العالم العضوي الموضوعي ذي الأبعاد الثلاثة ومظاهره. ويتبع ورينجر ريجل في تحذيرنا بأن لا نخلط بين المتعة في المظاهر العضوية، كما يقدمها لنا المذهب الطبيعي، وبين مجرد الحافز نحو المحاكاة. وبالرغم من أن محاكاة الأشكال والأمور الطبيعية هي محصول ثانوي للمذهب الطبيعي، إلا أن ما نتمتع به هو شعورنا المتزايد باشتراكنا النشيط في الأشياء العضوية وليس المحاكاة بحد ذاتها. وهذا الشعور بالذات، في سعيه وراء الإشباع، هو الذي يحول «الإرادة الفنية» إلى اتجاه المذهب الطبيعي، عندما يكون الإنسان والكون على علاقة منسجمة.

أما عندما تكون العلاقة بين الإنسان والكون غير منسجمة أو متوازنة فتنتج عندنا أساليب غير طبيعية ومجردة، إذ كان العالم الخارجي بالنسبة للشعوب البدائية عبارة عن فوضى غير قابلة للفهم، وخليطاً من الحوادث والأحاسيس التي لا معنى

لها على الإطلاق. ومن الواضح أن شعوباً في هذا المستوى من التطور الثقافي لن تجد متعة في العرض الموضوعي للمواد العضوية. وعالم تجاربها العادي هو عالم من الخوف، وتمثيل هذا العالم عن طريق الفن لن ينجح إلا في تكثيف المخاوف.

ولذلك بدلاً من تتجه إرادتهم الفنية نحو المذهب الطبيعي، فإنها تذهب في الاتجاه المعاكس، وتحول مظاهر العالم الطبيعي إلى أشكال مخططة هندسية تنعم بالاستقرار والانسجام، وبروح النظام التي لا يجدها الرجل البدائي في فيض الظواهر الطبيعية المتدفقة وهي «تخوض في صمت عميق» كما يقول هارت كرين. وكذلك فالأسلوب اللاطبيعي يظهر في مستوى من التطور الثقافي أرقى من العصر البدائي، في فترات كالعصور البيزنطية والقوطية، حيث تسيطر ديانة تنبذ العالم الطبيعي كمنطقة للشرور والنقائص، وبدلاً من أن تصور الإرادة الفنية المظاهر الطبيعية في حيويتها المتدفقة، فإنها تتجه نحو جعلها روحانية، وتقصي الكتلة والمادة متجهة نحو السكينة الأثيرية الخالدة للعالم الثاني. وفي كلتا الحالتين، الحالة البدائية وحالة التسامي نحو الروحانية، تنحرف الإرادة الفنية بالاتفاق مع جو الشعور السائد، من الطبيعية إلى خلق أشكال جمالية ترضي الحاجات الروحية لخالقيها. وتتميز هذه الأشكال في كلتا الحالتين بالتأكيد على النماذج الهندسية المخططة، وبإقصاء الأشكال والفراغات الموضوعية ذات الأبعاد الثلاثة، ثم سيادة الأشياء ذات السطح المستوي في جميع طبقات الفن التشكيلي [1].

---

(١) وكي نقطع طريق الاعتراض على هذا القول فلا بد من الإشارة إلى أن ورينجر والكاتب أعلاه لا يعتبران هذه الفروق مطلقة إلا من الناحية النظرية. فهذه الأساليب المختلفة هي تركيبات مثالية كان يقترب منها فن العصور المختلفة بنسبة كبيرة أو صغيرة، وبإمكاننا أن نجد عناصر هذين الأسلوبين في جميع العصور. أما تميز الثقافات بنوع أو آخر فيعتمد على أساس سيادة الواحد على الآخر، وليس على الإقصاء المطلق لأحدهما، أما الجزء الثاني كله من كتاب ورينجر، والذي هو خارج عن نطاق بحثنا، فيتبع الدرجة الحقيقية لسيادة كل من هذين الأسلوبين، وتداخل الواحد في الآخر في الصور التشكيلية لثقافات مختارة.

من السهل تطبيق ملاحظات وربنجر على التطورات الحديثة في الفنون التشكيلية. وفي زمن كوقتنا الحاضر، يحاول فيه الإنسان، كما أخبرنا عالم النفس إيريك فروم، أن يهرب من الحرية لأنه لم يعد يشعر بقدرته على مكافحة التعقيدات المذهلة في حياة العواصم الكبيرة؛ ليس من الغرابة أن نجد الفنانين، وهم دائماً أكثر مقاييس الضغط حساسية للتغيرات الثقافية، قد اتجهوا نحو أساليب عصور تسيطر عليها أجواء مشابهة من الشعور كي يستقوا إلهامهم منها. أما نتائج هذه العملية على الفنون التشكيلية فهي أوضح من أن تحتاج إلى تعليق. وقد كان ت. ي. هلْم من الأوائل الذين أدركوا أن الشكل الجمالي في الأدب الحديث سيتعرض إلى تغيير مشابه استجابة لجو الشعور ذاته، وأكثر مقالات هلم متعة «الرومانتيكية والكلاسيكية» محاولة لتعريف هذا التغيير من خلال تأثيره على الشكل الأدبي. ولسوء الحظ، كان هلم يفتقر إلى مفهوم كامل عن الشكل الجمالي في الأدب، وقد حاول مخطئاً أن يعوض عن هذا النقص بتبني أفكار استعملها نقاد فرنسيون أمثال بيير لاسير وشارل موران في هجومهما على الرومانتيكية، وقد وجه هذان الكاتبان انتقاداً مريراً إلى الرومانتيكيين الفرنسيين لأسباب سياسية وأدبية، وهاجماهم من كل ناحية، تماماً كما فعل إرفنج بابيت مع الرومانتيكيين بعد سنوات قلائل. إلا أن أكثر ما أثر في هلم من كتابة النقاد الفرنسيين هو فضحهم للذاتية الرومانتيكية، وللعاطفية السائبة التي كان الرومانتيكيون ينفثونها في صفحات أدبهم في بعض الأحيان. وقد لاحظ هلم أن الفن اللاطبيعي، في كبته للأجسام العضوية، قد كبت أيضاً كا ما هو ذاتي وشخصي في مفهوم إنسان العصر الحديث. لذا فإن الاسلوب الأدبي المقابل لابد من أن يكون لا شخصياً وموضوعياً، أو على الأقل ألا يكون «وعاء من الترياق نصبه على مائدة الغذاء». وسيتمتع «بصلابة جافة» كصلابة بوي وهوراس، مقابل «الميوعة التي لا تعتبر القصيدة قصيدة إلا إذا كانت تنتحب وتعول على شيء أو آخر» وينهي هلم تعليقه قائلاً «أتنبأ أن فترة من الشعر الكلاسيكي

الجاف الصلب في طريقها إلينا». وبالرغم من أن هذه النبوءة قد أصابت مرمى، إلا أننا نعرف من خلال أشعار هلم الخاصة أنه كان يفكر بشيء مشابه لـ «الحركة الصورية»، أكثر مما يفكر في التأثير المتأخر لِدَنْ والميتافيزيقيين. ولكنه، بالرغم من دقة نبوءة هلم، فإن تبنيه للتناقض الكلاسيكي - الرومانتيكي لا يستطيع إلا أن يشوش الموضوع، فبدلا من أن يقتفي خطوات ورينجر ويحاول أن يستنبط بعض الآراء الدقيقة عن الشكل الأدبي الموازي للتغيرات الطارئة على الفن الحديث، نجده يعطينا وصفاً غامضاً لهذا الشكل الأدبي ناعتاً إياه «بالجفاف والصلابة» ويلحق وصفه هذا بطائفة من المشاكل المختلفة كلياً عندما يدعو شكله «كلاسيكياً»، أما قيمة هلم الكبيرة فهي في كونه من الأوائل الذين أدركوا أن الشكل الأدبي سيتعرض لتغيير مماثل للتغيرات في الفنون التشكيلية، إلا أنه أخفق في تعريف هذا الشكل الأدبي بدقة. ولنفعل ذلك، يجب أن نعود أدراجنا إلى ورينجر ونتناول الموضوع حيث تركته ومضات موفقة من بصيرة هلم.

بما أن الأدب هو فن زماني، فربما يكون هلم قد أخذ نقطة انطلاقة من بحث ورينجر عن اختفاء العمق في الفن اللاطبيعي، ولقد سبق أن شرحنا الأسباب العامة لهذا التطور، إلا أن ورينجر يحلل هذه النقطة باهتمام عظيم. وفي أثناء عمله هذا يرمي بملاحظة بالغة الأهمية بالنسبة للشكل المكاني في الأدب الحديث، فهو يكتب قائلاً «إن الفضاء المملوء بالنور الهوائي، والذي يصل الأشياء بعضها ببعض، ويلغي استقلالها الفردي، يكسبها قيمة زمنية ويجذبها إلى المظاهر السعيدة الدائرة في هذا الكون».

إن عرض الأشياء من حيث العمق يعطيها قيمة زمنية، أو ربما يقوي من قيمتها الزمنية، لأن هذا العرض يربطها مع العالم الحقيقي الذي تحدث فيه الحوادث. وبما أن الزمن هو شرط هذا المد والتغير الذي يود الإنسان -كما رأينا- أن يهرب منه عندما يفقد توازنه مع الطبيعة، فإن الأساليب اللاطبيعية تتجنب «بعد»

العمق وتفضل السطح المستوي، إذ إنه عندما يضمحل العمق وتعرض الأشياء في شكل مستو، يصبح فهمها كجزء من الوحدة اللازمنية أكثر سهولة. وإذا رجعنا إلى ليسينج وجدنا الفنون التشكيلية مكانية مطلقاً إذا قورنت بالأدب، ورأينا أيضاً أن مكانيتها من حيث الاتساع والضيق كانت خاضعة لمقدار تخيرها أو تجنبها تمثيل الأبعاد الثلاثة. وهذا يعني أن الفنون التشكيلية كانت أوسع مكانية عندما نبذت تمثيل بعد العمق، وأضيق مكانية عندما فعلت ذلك، إذ إن درجة أكبر من القيمة الزمنية ترافق دائماً تمثيل الأبعاد الثلاثة.

وفي الأسلوب اللاطبيعي إذاً، تتقوى صفة المكانية الملازمة للفنون التشكيلية عن طريق الجهد الذي نبذله لإزالة جميع آثار القيمة الزمنية. وبما أن الفن الحديث هو لاطبيعي، فباستطاعتنا القول إنه يتجه نحو مكانية متزايدة. وتتضح هنا الآن أهمية الشكل المكاني في الأدب الحديث: فإذا أخذناه على صعيد الشكل الجمالي في الأدب فإننا نجده متمماً للتطورات التي حدثت في الفنون التشكيلية، فالشكل المكاني هو التطور الأدبي الذي كان هلم يبحث عنه ولم يعرف كيف يجده. والحقيقة أن هنالك تماثلاً في تطور الشكل الجمالي في القرن العشرين لكل من الفنون التشكيلية، التي هي مكانية بطبيعتها، والأدب الذي هو زماني بطبيعته. وكلاهما قد حاول بقدر الإمكان السيطرة على العناصر الزمنية المتضمنة في إدراكهما الحسي. أما السبب في هذا التماثل فهو أن جذور كل منهما موجودة في الجو الروحي والعاطفي ذاته الذي يؤثر بدوره على إدراك الفنانين جميعاً، وعلى الأشكال التي يخلقونها في كل من هاتين الوسيلتين للتعبير. وهكذا نكون على الصعيد الشكلي التام، قد أظهرنا للعيان ما أطلق عليه ورينجر الجذور «السيكولوجية» للشكل المكاني في الأدب الحديث، وذلك عن طريق توضيح المطابقة التامة بين الشكل الجمالي للفن الحديث وبين شكل الأدب الحديث. وكما يذكرنا ورينجر في ملاحظاته التي استشهدنا بها في مطلع هذه الفقرة «يجب أن

تكون «القيمة الشكلية» تعبيراً دقيقاً عن القيمة الباطنية، بطريقة تنفي وجود أي ازدواجية بين الشكل والمحتوى». فما هي إذاً العناصر التي يمكن اكتشافها في مضمون الآثار التي عالجناها والتي نستطيع بواسطتها أن نذيب هذا الازدواج؟

لقد سبق أن أجبنا عن هذا السؤال في حالة بروست، وذلك ببياننا أن استعماله للشكل المكاني قد برز نتيجة لمحاولة توصيل الصفة فوق الزمنية للحظاته الكاشفة. لقد أطلق إرنست روبرت كورتيس على بروست، في نهاية دراسته النفاذة عنه، صفة الأفلاطونية، وهذه التسمية دقيقة تماماً إذا اعتبرنا أن كورتيس يقصد أن بروست كأفلاطون قد وجد القيمة المطلقة في وجود متحرر من أي خضوع لمد الزمن. ولم يدرك الناس بعد أن بروست كان طالباً متحمساً للفلسفة كما أنه كان جمالياً نورستانياً، وعلى علم كامل بما تضمنه نتاجه الأدبي من فلسفة. وحين وضع بروست هذه الأشياء المقدرة على شكل آراء في تحليله للحظة الكاشفة فإنه قد شرح للقارىء الوحدة بين الشكل والمحتوى في رائعة آثاره الأدبية.

أما بالنسبة لكتابنا الآخرين، فإن المشكلة أكثر تعقيداً بكثير. وفي حين أن بروست وجه اهتمامه نحو رؤيا فردية محصورة في عمله في نطاق تجربة القاص الفردية، نجد الكتاب الآخرين يتجاوزون الأمور الشخصية إلى المدى التاريخي الأكثر اتساعاً، وكلهم يبحث بشكل أو بآخر في تصادم المناظر التاريخية عن طريق تقمص بعض الأشخاص والحوادث المعاصرة نماذج تاريخية مختلفة. وهذا واضح في الكانتوس «Cantos» وفي «الأرض اليباب» وفي «يوليسيس» إذ إن المصدر الرئيسي للمعنى في كل من الثلاثة هو الشعور الساخر بالاختلاف بين الأبطال الحديثين وبين قدوتهم ممن توفوا منذ زمن بعيد، وكذلك هو في الوقت ذاته الشعور بالاستمرار الإنساني العميق بين هؤلاء وأولئك. هذا وثمة تأثير آخر شبيه بذلك في «نايتوود» حيث يستمد الدكتور أو كنور الصور والمجازات باستمرار من «ذاكرته التاريخية» ويحيك الماضي مع الحاضر ثم يمزج بين الاثنين. أما ألان تيت فإنه في

أثناء بحثه للكانتوس يكتب عن إزرا باوند قائلاً إن «وضع العالم القديم وعالم النهضة ثم العالم الحديث إزاء بعضها بعضاً بهذه القوة يحول العناصر الثلاثة إلى مزيج لاتاريخي، لازمني متجرد عن الأصل.» وهذا ما يطلق عليه «الكيفية الحديثة الشاذة للسيد باوند». إلا أنها هي الكيفية الحديثة الشاذة للآثار التي هي في حوزتنا جميعها. إنها جميعاً تحافظ على وضع ملامح الماضي والحاضر بمحاذاة بعضها بعضاً بطريقة تمزج بينهما نحو منظر واحد مفهوم. وكل من تيريسياس والدكتور أو كنور - وهما الشخصيتان الرئيسيتان في كل من الآثار التي يظهران فيها- يشكل محور الشعور في هذه الآثار، ذلك لأنهما يسموان على الحدود التاريخية ويحيطان بجميع الأزمان. (وليوبولد بلوم يؤدي الغرض نفسه طبعاً، إلا أن جويس يحافظ على تقاليد المذهب الطبيعي فيجعل بلوم يحمل لا أخلاقيته لا شعورياً). وقد أدرك ألان تيت أن وضع الماضي بمحاذاة الحاضر يجعل التاريخ لا تاريخياً، ولا نعود نراه تسلسلاً زمنياً، سببياً موضوعياً، بل نشعر به وكأنه شيء مستمر تختفي فيه الفروق بين الماضي والحاضر. وكما أن بعد العمق قد اضمحل من الفنون التشكيلية فإنه قد اضمحل أيضاً من التاريخ في تكوينه لمضمون هذه الآثار: لقد شاهدنا الماضي والحاضر مكانياً مندمجين في وحدة لا زمنية، وهي وإن كانت تقوي من الفروق السطحية، إلا أن مجرد وضعها بمحاذاة بعضها بعضاً يقضي على أي شعور بالتسلسل التاريخي. وهكذا نجد أن الخيال الموضوعي التاريخي الذي كان مصدر فخر إنسان العصر الحديث، والذي تعهده بحرص منذ عصر النهضة، يتحول عند هؤلاء الكتاب إلى خيال أسطوري خال من الزمان التاريخي لايرى أعمال زمن معين وحوادثه إلا كمجرد تجسيد لنماذج خالدة. وهذه تخلق بواسطة تحويل العالم الزمني للتاريخ إلى عالم لا زمني من الأساطير. وهذا العالم الأسطوري اللازمني هو بالذات ما يشكل المضمون العام للأدب الحديث، وهو الذي يجد تعبيره الجمالي المناسب في الشكل المكاني.

و . ك . ومزات

بنية «الكلية العينية» في الأدب

إن نقطة الجدل الرئيسية في هذه المقالة، التي سأطلق عليها اصطلاحاً اقتبسته من هيجل هو «الكلية العينية»، ستنطلق من ملاحظتنا أن أصحاب النظريات الأدبية قد اعتادوا منذ الأزمنة الأولى حتى وقتنا الحاضر أن يصروا على أقوا ل تعني في سياقها أن الأثر الأدبي بمعناه الخاص هو شيء فردي جداً أو كلي جداً أو كلاهما معاً. وسيكون هدف هذه المقالة الاستفسار عن القصد من هذا التناقض، وكذلك تعيين الحقائق الهامة التي استطاع نقاد مختلفون أمثال أرسطو وبلوتينس وهيجل ووايتهيد ورانسوم أن يميزوها من وراء هذا التناقض. ونحن نأمل في تحرينا لهذا الموضوع أن نبحث في ميزة هامة لفن الشعر الميتافيزيقي، ابتداء من أرسطو حتى الزمن الحاضر، وكذلك العلاقة بين فن الشعر الميتافيزيقي هذا والتحليل البلاغي الأكثر عملية ودقة. ولن يكون هدفي في هذا الاستعراض التاريخي المختصر الذي يشكل جزءاً من هذه المقالة أن أوحي بأن أياً من هؤلاء الكتاب كان يقصد ما سأقصده أنا في الأجزاء الأخيرة حيث أصف بنية الشعر. إلا أنني في خلال هذه المقالة سأنطلق من افتراض أن النقاد في أوقات مختلفة قد استعملوا تعابيري نفسها وعنوا بها أشياء أخرى، كما استعملوا في أحيان أخرى تعابير مختلفة وعنوا ذات ما أعنيه أو ما يقارب ذلك. وبتعبير آخر، سأفترض أن

هناك استمراراً في مشاكل النقد، وأن الشخص الذي يدرس الشعر اليوم له تمام الحق في الاهتمام بما قاله أفلاطون عن الشعر.

وسأبدأ بنظرية التعابير المشتركة وعلاقاتها مع أصناف الأشياء، وهذا شيء يمكن أن نقرأه في منطق ج. س. ميل. ولا تختلف هذه النظرية كثيراً عن النظرية السمانتية (المرتبطة بالمعنى) في العصر الحاضر، كما أنها لا تختلف أيضاً عن وجهة نظر أرسطو والقرون الوسطى. يتكلم ميل عن الكلمة والإشارة والدلالة، والإشارة هي بمثابة الهو، أي الشيء الفردي أو مجموعة الأشياء التي يشير إليها الاصطلاح. أما الدلالة فهي الصفة أو التصنيف الذي تستنتجه بالنسبة للهو، أو يسند ضمنا عند تطبيق الاصطلاح أو إطلاق الاسم. أما الفرق الرئيسي بين جميع الأنظمة الحديثة من وضعية ولفظية وسمانتية (مرتبط بالمعنى) وبين الأنظمة اللاهوتية والكلاسيكية، فهو أن القديم منها يؤكد الشبه بين الأفراد المبين بالاصطلاح المشترك ومن ثم كلية المعنى الحقيقي، بينما تؤكد الأنظمة الحديثة الفروق بين الأفراد ثم انصهارها الدائم في الزمان والمكان وبنيتها الحركية، ومن ثم تستنتج هذه الأنظمة أن الاصطلاحات ليست كلية تماماً، بل كثيراً ما تكون اسمية مستعملة في سبيل راحتنا فقط أكثر مما تكون حقيقية. وهنالك اختلاف آخر في الرأي يتصل بالطريقة التي يرتبط الفرد بما يطبق عليه من اصطلاحات ذات دلالات مختلفة. وهذا يعني أن الكتاب القدماء كانوا يؤمنون بأن هناك إجابة واحدة صحيحة جوهرية عن سؤال ما هو؟ أما الكتاب المحدثون فهم يقبلون إجابات عديدة تبعاً للتصنيف غير المحدود الذي يمكن أن يخضع له الفرد. والكتاب القدامى يتكلمون على الجوهر الملائم أو ماهية الفرد، وهذه صفة يدل عليها في بعض الأحيان اسم الصنف الذي ينطبق على الفرد بشكل عام، فالمقعد مقعد، وهو مقعد جوهرياً. أما عرضياً فهو شيء خشبي ثقيل أو شيء يصنعه النجار. ويلاحظ أرسطو أننا عندما نسأل ما هو

فإننا لا نجيب بأنه «أبيض» أو «ساخن» أو «طوله ثلاثة أذرع»، بل نقول هو «إنسان» أو «إله».

وهذا الرأي هو عادةٌ لا نكاد نستطيع تجنبها في أفكارنا اليومية، خاصة عندما نفكر بكائنات حية أو أعمال فنية صنعناها بأنفسنا أو صنعها زملاؤنا لمقصد ما. إننا نعتقد أن الإجابة عن سؤال ما هو بالمقعد هي إجابة كافية، بينما تعتبر الإجابة بأنه مجموعة من العصي المدهونة باللون الأخضر انفراداً بالرأي. أما السبب في ذلك فهو سؤال يجب أن نعالجه في بحثنا بنية الكلية العينية بالرغم من أننا نود تجنب مشكلة «الماهية» الميتافيزيقية.

- ٢ -

وسواء اعتقدنا أم لم نعتقد بوجود الأشياء الكلية، فإننا نرى في النقد الأدبي إلحاح النظرية القائلة بأن الشعر يقدم لنا ما هو عيني وكلي، أو ما هو فردي وكلي، أو شيئاً عاماً وخاصاً إلى حد كبير وبطريقة غريبة معينة. وهذه العقيدة متضمنة في قولين لأرسطو، الأول هو أن الشعر يحاكي العمل، والثاني أن الشعر يميل إلى التعبير عن الشيء الكلي. ونجد هذه العقيدة أيضاً متضمنة في آراء بلوتينس في نهاية العصر الكلاسيكي، إذ هو يعكس في آخر ما كتبه عن الجمال، اعتراض أفلاطون القائل إن الفن لا يعرف الحقيقة النهائية للأشكال. وينتهي بلوتينس إلى أن الفنان يتخذ طريقاً جانبية محصولها النتاج الطبيعي الأقل شأنا لروح العالم، ويصل بواسطتها مباشرة إلى الأشكال الرابطة خلفها «في الذكاء الإلهي» وثمة ترجمة أخرى للنظرية الكلاسيكية تشابه نظرية بلوتينس ونجدها في التعبير اللاهوتي «الشكل البهي».

أما سرد شيشرون للطريقة التي رسم بها زوكسيس Zeuxis «هيلين» مثالية، من بين أجمل خمس عذارى في كروتونا، فهو تطور نموذجي لنظرية أرسطو الأقل

صوفية، والتي هي عملياً النظرية الكلاسيكية الجديدة التي نجدها في كتاب فن «الرسم» للكاتب دي فريز نوي، وفي كتابات جونسون وخاصة في فقرة التوليب في «راسيلاس» ثم في «كسالى» رينولدز و«أحاديثه» أن عمل الفنان ليس في تعداد خطوط التوليبة أو عرض الأشياء الفردية بل في تقديم النوع. ويبين لنا «كانت» الشيء ذاته بطريقة أشد تعقيداً، وذلك عندما يخبرنا كيف يبني الخيال «الفكرة الجمالية السوية».

«إنها صورة للجنس البشري بكامله إذ تطفو من بين جميع البصائر الفردية المختلفة فتأخذها الطبيعة كنموذج أعلى في إنتاجها لذلك النوع بالذات . ولا يمكن الوصول إليها كلياً في أي حالة فردية».

أما قول هيجل فهو كما يلي:

«إن وظيفة الفن ليست إدراكاً حسياً لشيء حسي فقط، بل هي حسية وموجهة للعقل في آن واحد.

إننا نجد أن المظهر الفني، إذا ما قارناه مع مظهر الوجود الحسي المباشر أو الرواية التاريخية، يتمتع بميزة تشير إلى ما وراء الذات وتقودنا إلى شيء روحي تعرضه لعين خيالنا. . . وأنه لأصعب على العقل أن يخترق قشرة الطبيعة اليابسة والعالم المألوف كي يصل إلى الفكرة من أن يفعل ذلك بالنسبة للنتاج الفني».

ويقول كولردج إن تفوق شكسبير يكمن في «وحدة الكلي والخاص ثم تداخلهما» وهكذا نجد فكرة «الكلية العينية» معبراً عنها بشكل أو بآخر في علم الجمال الميتافيزيقي للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

أما الأمر الأكثر جدارة بالملاحظة فهو أن هذه العقيدة لا تزال موجودة في جهات معينة في الوقت الحاضر. يكتب عالم سمانتي داهية كبروفيسور موريس

قائلاً «إننا، في سبيل إدراكنا معاني الصور، نضع نصب أعيننا اعتبارات مباشرة وغير مباشرة لخواص معينة» ثم «إن القانون السمانتي لاستعمال الصور هو أنها تشير إلى تلك الأشياء التي تشترك معها في الخصائص، أو إلى ذلك الذي هو الأشد شيوعاً في مجموعة معينة من خصائصها». وكذلك يقول البروفيسور وايتهد في المعنى ذاته:

«إن الفن بالمعنى الذي أطلبه، هو انتقاء تنتظم فيه الحقائق العينية بشكل يلفت النظر إلى قسم معينة تتحقق بواسطته.

نريد الحقيقة العينية ونوراً عالياً يلقي ضوءاً على كل ما يتعلق بقيمتها».

إن الحقائق العينية تجسد بطريقة خاصة ناحية أو قيمة معينة فيها ثم تلفت الانتباه إليها ونحن ندعوها بالكلية. ونستطيع أن نجد في كتابات الناقد الأدبي السيد جون كراورانسوم، شكلاً أكثر إتقاناً لهذه العقيدة، ومحاولة أكيدة لتوضيح التناقض المتضمن فيها، فهو يتكلم عن حجة القصيدة، وهي الناحية الكلية فيها، ثم النسيج أو السياق المحلي وهو عيني لا يؤخذ به. أما السيد آلان تيت فهو ناقد أدبي آخر يعالج المصطلحات المنطقية «الامتداد» و «القصد» ثم يتوصل إلى فكرة «التوتر» في الشعر. و «الامتداد» كما يستعمله علماء المنطق هو المجال الفردي الذي يشار إليه باصطلاح «الإشارة»، أما «القصد» فهو مجموعة الصفات المدلول عليها، وفي الاستعمال العادي أو المنطقي لهذه الاصطلاحات، نجد أن الامتداد والقصد على علاقة عكسية، فكلما كان الأول واسعاً كان الثاني أكثر ضحالة. والقصيدة، كما يقول السيد تيت وكما أشرح قوله أنا، هي تركيب لفظي يتمتع بطريقة شاذة بامتداد واسع جداً وبقصد عميق جداً.

ولا تتساوى جميع هذه النظريات عن «الكلية العينية» في تشديدها على جانبي هذا التناقض. ومما يشير إلى حيوية هذه النظرية والحقيقة المتضمنة فيها أن كلاً من هذين الجانبين كان معرضاً للمبالغة على أيدي المدارس والنظريات الشعرية

المتباينة. إن الشعر والتصوير بالنسبة لدي فريزنوي وجونسون ورينولدز يعبران عما هو كلي، وكلما قل كلامنا عن الأشياء الخاصة كان ذلك أفضل. هذه هي النظرية الكلاسيكية الجديدة، ونحن نجدها موضحة في «مقالة بوب عن الانسان» أو في «المتجولون» لجونسون حيث أنها تحوي أفكاراً أخلاقية عامة متعلقة «بالطبيعة» وهذه الأفكار هي بمثابة «النور الواحد الواضح الذي هو ثابت وكلي»[1].

أما النظرية المضادة، وهي الرومانتيكية، فقد عبر عنها جوزيف وارتون في «مقالته عن بوب» التي تلت «راسيلاس» لجونسون بعد بضع سنين:

«إن ما يميز الشعر عن التاريخ بشكل أساسي هو التعداد الدقيق الخاص لظروف اخترناها بحكمة، ولذا فإن هذا التعداد يجعل الشعر تمثيلاً أقرب وأشد إخلاصاً للطبيعة من الثاني».

أما تعليق بليك الجانبي عن رينولدز فكان ما يلي: «لقد استؤجر هذا الرجل ليسحق الفن»، إن «التعميم عنوان البلاهة والتخصيص هو الميزة الوحيدة للجدارة، إذ إن المعرفة العامة هي ما يمتلكه البلهاء فقط». «إذا ضحيت بالأجزاء فما الذي يجري للكل»؟ إن الخط بين مقالة وارتون و «علم الجمال» لكروس مستقيم واضح، وكذلك الحال بين وصف الأزهار الدقيق لتومسون وبين العمل الفردي الذي يقوم على التعبير الحدسي، وندعوه بالفن، ويكون المفهوم أو العمومية هما المضادان

---

(١) إننا على الأقل نجد أفكاراً عامة بقدر الإمكان. وقد برهنت في مجال آخر في «أسلوب صامويل جونسون في النثر» أن جونسون كان الوحيد من الكلاسيكيين الجدد الذي استطاع أن يقترب من نوع من الكتابة الموصوفة في النظرية، ولهذا السبب تعاني «المتجولون» من الناحية الفنية. وأما بوب، الذي هو من الكلاسيكيين الجدد أيضًا، فيعنى في «اغتصاب خصلة الشعر» بأمور خاصة كأي شاعر رومانتيكي مع وجود الاختلاف في اختيار هذه الأمور، كما يصف هازلت شعره فيقول إنه لا يدور حول العواصف بل حول أقداح الشاي. إن جميع الشعر العظيم يتشابه في اعتباره للعيني والكلي ويشكل توازناً بينهما.

له أو عدواه. ويمكن عقد مقارنة بين وجهتي النظر هاتين، وهما وجهتان يمكن أن يحملهما شخصان مختلفان عن الآثار الفنية ذاتها بشكل يلفت النظر، في الفقرتين التاليتين عن الشخصية الوهمية؛ الفقرة الواحدة قول مشهور لجونسون والأخرى للفيلسوف هنري برجسون.

«إن شخصيات شكسبير لا تتغير تبعاً لعادات أماكن معينة لا تمارسها بقية أنحاء العالم، كما لا تؤثر عليها دراسات أو مهن شاذة لا يعمل بها إلا عدد قليل، أو أساليب سريعة الزوال أو أفكار مؤقتة. إنها سليلة حقيقية للبشرية العامة، سيزودنا بها العالم دائماً، وستعثر عليها الملاحظة باستمرار. وأشخاصه يتكلمون ويتصرفون متأثرين بتلك الانفعالات العاطفية العامة والمبادىء التي تحرك العقول جميعها، وتجعل نظام الحياة بأجمعه لا يكف عن الحركة. وغالباً ما تكون الشخصية في كتابات غيره من الشعراء مجرد فرد من الأفراد، إلا أنها عند شكسبير عادة نوع».

«وهكذا يتبين لنا أن الفن يهدف دائماً إلى ما هو فردي. وما يثبته الفنان على لوحة تصويره هو شيء رآه في بقعة معينة وفي يوم معين وفي ساعة معينة وبلون لن يراه مرة ثانية. وما ينشده الشاعر هو تعبير عن مزاج معين كان له وحده، ولن يعود ثانية... وليس هنالك أكثر فردية من شخصية هملت. وبالرغم من شبهه برجال آخرين في بعض النواحي، إلا أن هذه النواحي ليست هي مصدر اهتمامنا به»[١].

لقد حاول أكثر النقاد قدما وأحدثهم كذلك أن يمسك الطرفين معا، إذ لا يستطيع أحد الطرفين أن يقدم رواية جيدة عن الفن، وكل منهما على حدة يفودك خارج الفن. إن نظرية التخصص تؤدي إلى الفردية والأصالة، (وإدوارد يونغ كان من الذين حذوا حذو كروس في القرن الثامن عشر). كما أنها تؤدي أيضاً إلى

---

(١) هنري برجسون «الضحك: مقالة في معنى المضحك».

إبراز الخصائص الفردية والالتباس وسيكولوجية المؤلف، وليست هذه الأمور من عمل الفن وليست مقياساً للحكم. أما نظرية «الكلية»، كما تبدو عند جونسون ورينولدز، فهي تؤدي إلى الابتذال وإلى مقياس من الموضوعية المادية، كالتوليبة العادية المتوسطة، والشكل البشري المتوسط وأي نوع من الوسط.

- ٣ -

«التمثيل العادل للطبيعة الشاملة»: هذا ما قاله جونسون. ومن الجدير بالملاحظة أن المقصود نوعان من الشمول كما هو الحال بالنسبة لنظرية الشمول عند الكلاسيكيين الجدد، شمول المنطق أو التصنيف لما هو أكثر شمولاً مقابل ما هو أكثر اختصاصاً، أي ما نسميه بالشمول «الماهوي»، وشمول الإخلاص الحرفي للطبيعة أي الشمول «الوجودي». وتفترض النظرية الكلاسيكية الجديدة انطباق هاتين الناحيتين من الشمول. وغالباً ما يفعلان ذلك، إلا أن هذا الأمر ليس ضرورياً. «فالبقرة الأرجوانية» من حيث الاصطلاح والفكرة، أكثر شمولاً من «البقرة الحمراء القاتمة ذات القرن المكسور». إلا أن الثانية أكثر شمولاً أو صدقاً من حيث تمثيلها للطبيعة. إن لدينا باختصار، الواقعية والوهم، ولدينا في كل منهما درجات مختلفة من الخاص والعام، لدينا مثلاً «صحيفة العام الذي ظهر فيه الطاعون» ثم «المتجولون» و «رحلات جليفر» و «راسيلاس». إن كون وجود تقلبات الدهر وأسباب الخيبة في التجربة الانسانية، وهي حوادث مألوفة في «المتجولون» أكثر من وجود الطاعون في لندن، وكذلك كون وجود البقر الأحمر القاتم أكثر من وجود البقر ذي القرون المكسورة، مما يرينا أن ازدياد درجة الشمول الماهوي تتضمن ازدياداً في درجة الشمول الوجودي، إلا أن الفكرة الأكثر واقعية هي فكرة «الوجود».

والمشكلة هي كيف يمكن لأثر أدبي أن يكون أكثر فردية أو أكثر شمولاً من غيره من أنواع الكتابة، أو كيف يستطيع الجمع بين الفردي والكلي أكثر من غيره

من الأنواع. إن كل وصف مباشر موضوع في كلمات كما في [مخزن الحبوب أحمر مربع]، هو تعميم، وهذه هي طبيعة الكلمات. إنها لا تنقل أشياء فردية بل تعميمات على درجة قليلة أو كثيرة من التخصص، ولذا فجونسون على صواب. إلا أننا يجب أن نسأله عن درجة التعميم اللفظي التي تشكل الفن، وفيما إذا كانت «التوليبة» تعميماً أفضل وأهم من «التوليبة ذات الخطوط العشر»، وفيما إذا كان «الجمال» في الواقع تعميماً أشد تأثيراً من «التوليبة». ونحن لا نستطيع من ناحية أخرى أن ننكر أن التوليب في الشعر أكثر بكثير من الجمال المجرد الخالص، وهكذا فإن برجسون على صواب أيضاً. إلا أننا يجب أن نسأله بدوره عن درجة التخصص في الوصف اللفظي التي تشكل الفن. ولن يستطيع أبداً أن يدعي وجود تخصص أو فردية كاملة لأي شيء حتى لهملت.

ولو استطاع ذلك، ولو استطعنا أن ننظر إلى أثر أدبي كقطعة فنية، أو كعمل مادي مجرد، لعاد التناقض من الاتجاه المعاكس وواجه دارس الأمور الكلية بقوة أشد كما يحدث لأصحاب النظريات في الفن التخطيطي. وإذا كانت صورة رينولدز «طور البراءة» تقدم لنا نوعاً من الأنواع أو شيئاً كلياً فما هو هذا النوع الذي تعرضه؟ إنها لا تقدم ماهية أرسطوطالية كالإنسان أو «الإنسانية» حتى ولا نوعاً من الكائنات أكثر اختصاصاً «كالأنوثة» مثلاً، إذ لو فعلت ذلك لمثلت الكلية ذاتها التي نجدها في صورة رينولدز عن السيدة سيدونز في «عروس التراجيديا»، وتغدو عندئذ الاختلافات جميعها بين «طور البراءة» و «عروس التراجيديا» غير مجدية من ناحية جمالية. هل تقدم الصورة إذاً فتوة البنات أو فتوة البنات عاريات القدمين في ثوب أبيض على أرضية مظلمة؟ إن الأمور الثلاثة هذه كلية قانونياً بالرغم من استعمال عبارات مؤقتة للتعبير عن اثنين منها، والصورة إذاً تقدم الأمور الثلاثة بأجمعها، أو هل العنوان هو الذي يخبرنا عن نوع الكلية الذي تقدمه الصورة؟ وهل

تعرف هذه الكلية دون عنوان يا ترى؟ ويغدو السؤال كالتالي: ما الذي يتطلبه الأثر الفني الفردي حتى نعزو إليه حقيقة كلية معينة ليس غير؟

يمكننا أن نقول إننا نجد الجواب بالنسبة للشعر في قوة التعميم الموجودة في الكلمات والتي ذكرناها سابقاً، ثم نستمر مقررين أن ما يميز الشعر عن الخطاب العلمي أو المنطقي هو درجة من العينية في التفصيلات الوصفية التي لا تتعلق بالموضوع، وهذا عملياً ما يقوله السيد رانسوم في مذهبه عن الحجة والأمور غير الملائمة موضعياً. إلا أن هذا المذهب له علاقة مريبة بنظرية قديمة فقدت اعتبارها الآن كلياً وهي الاستعارة الزخرفية. يقول السيد رانسوم إن الحجة هي المعنى النثري أو العلمي وما تشترك به القصيدة مع غيرها من أنواع الكتابة، أما الأمور غير الملائمة فهي نسيج من العينية لا يضيف شيئاً إلى الحجة إلا أنها ممتعة ونفيسة في حد ذاتها أو عجلة استعارة يركبها الانسان دون اهتمام بالمكان الذي تجري فيه سواء كان في البلدة أو خارجها، إذ ما يهم هو الركوب فقط. وهكذا نجد أن السيد رانسوم يغذي هذه الحجة ويصقلها. ويعلق في صفحة أخرى قائلاً إن الشاعر يبحث عن «الملاءمة» في تعابيره الخاصة. ويعني السيد رانسوم بالملاءمة «ما يتشكل من إشارة هذه التعابير إلى اختصاص يتعلق بالغرض المنطقي»، ويصعب فهم الاختلاف بين «الملاءمة» و«اللياقة» في سياق كهذا، فاللياقة منطق. والواقع أن الإيضاح العيني بأجمعه فيه شيء من عدم اللياقة. إن سقوط التفاحة عن الشجرة يوضح قانون الجاذبية، إلا أن التفاحة والشجرة غير واردتين بالنسبة لنظرية الجاذبية الخالصة، وما حدث في القصيدة هو أننا أكسبنا التفاحة والشجرة لباقة أكثر من المعتاد.

إنني أود أن أقترح نظرية كهذه، لا كنظرية جونسون ورينولدز أو وارتون وبرجسون أو نظرية السيد رانسوم، وليست هذه النظرية ابتكار جديداً، بل هي موجودة ضمناً في تحاليل شعرية وتفاسير حديثة للسيد إمبسون مثلاً، أو السيد تيت

أو بلاكمور أو بروكس أو ر. ب. وارين. وإذا لم يكن الأثر الأدبي أكثر فردية أو كلية من غيره من أنواع الكتابة، فربما يكون ذا معنى فردي أو معقد له علاقة خاصة بعالم الكليات. وقد قام رسكن بتعليقات ثاقبة بالنسبة لهذا الموضوع في فصل من كتابه «مصورو العصر الحديث». وقد أهمل هذا الكتاب اليوم بسبب احتوائه على عنصر ممجوج يدعوه بـ «العاطفة السامية». يقول رسكن في نقده للوحة رينولدز «العاطلون» إن الشعر لا يتميز من التاريخ بحذفه للتفاصيل أو حتى بمجرد إضافة تفاصيل «فليس تكاثر التفاصيل هو ما يشكل التاريخ بل يجب أن يكون هنالك شيء في طبيعة هذه التفاصيل بحد ذاتها، أو في طريقة استعمالها مما يضفي عليها قوة شعرية»، ونضيف قائلين إن طبيعة هذه التفاصيل هي، كما نفترضها من خلال علاقة بعضها مع البعض الآخر، علاقة يمكن تسميتها بأسلوب استعمال هذه التفاصيل. ولا تتكون الصفة الشعرية لهذه التفاصيل مما تقوله مباشرة وصراحة [كأن نعتبر مثلا الورد وضوء القمر كلمات شعرية] بل فيما تريه هذه التفاصيل ضمناً عن طريق تنظيمها.

- ٤ -

ترتبط مشكلة العيني والكلي في الفن ارتباطاً وثيقاً بالوحدة. والوحدة في الآثار الفنية بدورها لا يمكن فهمها إلا في تعابير من الوحدة في عالم الطبيعة. ويؤخذ هذا الرأي على أنه مفروغ منه في معظم الأحيان. وسأغامر بإملال القارىء وأقدم بعض التعميمات الابيستيمولوجية والأنطولوجية (١): إذا لم يكن العالم الذي هو أمام إبصارنا وحواسنا الأخرى مستمراً بالمعنى الأفلاطوني كسلسلة كاملة من الكينونة بما فيها من بقرات أرجوانية، فإنه مستمر بالمعنى الذي تكون فيه الأجزاء أو الأشياء أو الوحدات مضغوطة بمحاذاة بعضها بعضاً. وليست هناك

---

(١) علم الوجود.

فراغات تفصل بين الأشياء. إننا نحن الذين نفصل بين الوحدات بعقولنا ونراها كذلك بها. وبالرغم من أن التجانس والانفصال هما مقياسنا بشكل جزئي (فالماس من الطين، والرأس من الجسد وبعض أجزاء الذرة من أجزائها الأخرى) إلا أننا نجد لأنفسنا في تلاقي الأشياء بشكل مستمر وتداخل بعضها في بعض معياراً آخر هو التغاير المنظم، سواء في الأعمال الإنسانية أو في التراكيب الكيماوية، أو في الكائنات الحية، وهذا مقياس من الوحدة أشد عمقاً.

ولو استطاع إنسان أن يأتي من العدم إلى أرضنا ومناظرنا المعروفة المألوفة، ثم ابتدأ في تصنيف الأشياء، حاصراً في دقائق قليلة تجربة طفل في سنواته الأولى، فإنه ربما يفصل بين المتحرك والثابت في بادىء الأمر، فيضع في القسم الأول الحيوانات والطيور والأنهار والأوراق التي تطيرها الرياح ثم الفراشات وآلات الحصاد، ويضع في القسم الثاني الأشجار والصخور والحواجز والهضاب والبيوت، إلا أنه بعد تفحص أكثر دقة سيجد ثغرات أونطولوجية عظيمة بين الصخور والأشجار وبين الفراشات والأوراق الطائرة، وسيجد في الوقت ذاته أوجه شبه بين الصخور والأنهار، والأشجار والفراشات والبيوت وآلات الحصاد صفات مشتركة أشد عمقاً وتعقيداً من الحركة والسكون، وسيعيد من ثم تصنيفها من جديد.

إن ما يجعلنا نستعمل ضمير غير العاقل للآلة الكاتبة ليس ليونتها أو قابليتها للنقل على المكتب بل هو تركيبها. إن تركيبها وموضعها بجانب التلفون والمصباح يجعلاننا نشير إليها بضمير غير العاقل، ولو أنها بنيت بطريقة تجعلنا نفحص قيمتها بشكل مباشر، ونرى فائدتها تشرق من خلالها، لكان هناك احتمال كبير في اعتبارها أثراً فنياً، فالفنان. كما يقال لنا، يضع إطاراً حول الصورة أو قاعدة تحت التمثال ليذكرنا أنهما منفصلان عنا، وأننا يجب أن نعتبرهما دالين على نفسيهما،

وعلى ما يشابههما. ولو وضعنا قطعة من المخمل الأسود أسفل الآلة الكاتبة لاستطاعت هذه أن تأخذ مكانها في معرض الشارع الثالث والخمسين كي تبين العلاقة بين الفن والتصميم الصناعي.

- ٥ -

يلاحظ بن جونسون، وفي ذهنه الأدب، «أن الشيء الواحد يمكن اعتباره من زاويتين، فإما أن يعتبر كشيء منفصل مستقل بذاته، أو مركب من عدة أجزاء تشكله أثناء نموها وصنعها». والأثر الفني الأدبي هو تفاصيل معقدة، أو صناعة، إذا سمح لنا باستعمال المجاز لغرض لفظي، إذ هو مركب من القيم الإنسانية المعقدة التي لا يمكن تفسيرها إلا بفهمها. وهي معقدة إلى درجة تبدو فيها فردية إلى حد كبير، أي عينية كلية في آن واحد. وقد اعتدنا أن نسمع بأن ما يجعل شخصيات الرواية أو المسرح تتدفق بالحيوية هو امتلاء أو استدارة معينة، وأن الشخصية لها جوانب متعددة. وإليك ما يقوله ي. م. فورستر في هذا الصدد.

«يمكننا تقسيم الشخصيات إلى سطحية ومستديرة. وكانت الشخصيات السطحية تدعى «أخلاطاً جسدية» في القرن السابع عشر، كما كانت تدعى أحياناً طبقات وأحياناً أخرى كاريكاتورياً. وهي تبنى، في أخلص أشكالها، حول فكرة أو صفة واحدة. أما عندما يوجد أكثر من عامل واحد فيها فإننا نحصل على بداية الميل نحو الاستدارة. والشخصية السطحية حقاً يمكن التعبير عنها بجملة واحدة «لن أهجر السيد ميكوبر[1] أبداً»

أما إذا كانت الشخصية مستديرة وليست سطحية، فإن صفاتها العديدة تنسجم وتتحد. وإذا حدث ذلك نكون قد اخترنا هذه الصفات تبعاً لمبدأ، تماماً كما

---

(١) إحدى شخصيات تشارلز ديكنز الهزلية في روايته «دافيد كوبر فيلد».

نختار صفات الشخصية السطحية. ولا يمكن أن يكون الاختلاف بين الشخصيةالمستديرة والسطحية مجرد اختلاف عددي، أو ناتجاً عن عدد أكبر من الأمثلة توضح المبدأ السائد في الشخصية المستديرة. ويجب أن نفترض ما هو أكثر من ذلك، أي وجود علاقة معينة متداخلة بين صفات الشخصية المستديرة. إن بوبا ديل[1] مثال على الجندي الفخور وهو «خلط جسدي» سطحي يقسم «بقدم فرعون» ويدخن ويستدين النقود من صاحبة البيت، ثم تجده على مقعد في ثيابه الكاملة وهو يعاني من الخمر، كما يفاخر ببراعته في حصار ستريجونيوم، ثم يضرب «كوب» وهو سقاء فقير، وهكذا.. ومن الممكن من حيث العدد أن يتمتع بمجموعة صفات تعادل ما يتمتع به فولستاف[2] الذي هو واحد من أكثر الشخصيات حيوية. إلا أن أحد الاختلافات بين فولستاف وبوباديل هو أن ما يقوله فولستاف مضحك، أما ما يقوله بوباديل فليس كذلك. وإذا قورن بوباديل بفولستاف فإن بوباديل، بليد أضحوكة ولا يشعر بذلك. أما فولستاف فيتمتع بحيوية الشعور، وأعظم صفاته تعقيداً هي نوع من التهيب. ولقد استطاع مورجان أن يكرس كتاباً كاملاً يبرهن فيه على أن فولستاف لم يكن جباناً، وقد برهن البروفسور ويلسون منذ عهد قريب على أن فولستاف قد أظهر في «جاد سهيل» «جميع الأعراض المألوفة في مرض الجبن»، إلا أنه في الوقت ذاته استطاع أن يقنع الجمهور بأنه «لم يفقد رباطة جأشه لحظة واحدة». وكذلك يستطيع الإنسان أن يتصور أن فولستاف في مشهد الفرار في «جاد سهيل» يعرف أن مهاجميه هما الأمير وبوينز. وكل هذا الذي ذكر يري أن ثمة نوعاً من التداخل بين صفات فولستاف من جبن وسرعة بديهة وفجور وغطرسة يجعلها تشكل بطريقة معينة انسجاماً عضوياً، فهو شخصية مستديرة، لا بمعنى أنه

---

(١) شخصية هزلية في مسرحية لبن جونسون.

(٢) شخصية هزلية من شخصيات شكسبير ترد في كلٍ من مسرحية «هنري الرابع» و «نساء وندسور المرحات».

جسيم - وقد أغرت هذه النقطة بعض النقاد بالتكلم عن شخصية مستديرة - أو بمعنى أنه حزمة من الصفات أكبر وأكثر امتلاء من بوباديل أو رالف[1] رويستر دويستر، ولكن بمعنى أن صفاته تشكل دورة واتصالاً. إن الجوهر الرئيسي لشخصية فولستاف هو نوع من الشعور بالذات، وهذه خاصة إنسانية رفيعة، ثم السرور بهذا الشعور. وبدلاً من أن يبسط هذا الجوهر من صفات الشخصية فإنه يعطي كلاً منها وظيفة خاصة في المجموع ويمنحها قيمة مزدوجة أو منعكسة. وفولستاف أو كليوباترة ذات الشخصية الشاعرة بذاتها «اللامحدودة التنوع»، كليات عينية ليس لها أسماء نوعية، بل أسماء خاصة. وبالرغم من ذلك فهي مركبات ذات تنوع ومركزية في غاية الدقة بحيث تتطلب كل منها تفسيراً معيناً، لا يستطيع أحد أن يسميه، في ساحة القيم الإنسانية. إنهم أفراد ذوو أنوار ساطعة.

إن الشخصية هي نوع معين من الكليات العينية، وثمة أنواع أخرى كثيرة ربما تعادل في عددها الاصطلاحات الرئيسية في النقد. وأعتقد أنه باستطاعتنا تعلمها عن طريق فحصنا للمجاز، وهو البنية التي يتميز بها الشعر المركز أكثر ما يتميز. وقد قال شيلي إن لغة الشعراء «مجازية بشكل حيوي: أي إنها تعين العلاقات غير المفهومة سابقاً بين الأشياء وتخلد فهمها». وقد تحدث ورد سورث عن قوى الخيال في التجريد والتعديل. وقال أرسطو أيضاً منذ أمد طويل إن أعظم الأشياء هو استعمال المجاز، إذ إن ذلك يعني رؤية أوجه الشبه. و حتى أبسط أشكال الاستعارة والتشبيه «حبيبتي كالوردة، كالوردة الحمراء» تقدم لنا نوعاً من التجريد خاصاً ومبدعاً وعينياً، إذ إننا نجد وراء الاستعارة تشابهاً بين نوعين، ومن ثم ينتج لدينا نوع ثالث عام قد يعبر ثغرة واسعة في نموذج الأشياء الحقيقية، ولكنه بالرغم من ذلك

---

(١) بطل مسرحية رالف رويستر دويستر للكاتب الإنكليزي نيكولاس أودال. وتعتبر أول ملهاة إنكليزية كاملة. وقد كتبت في منتصف القرن السادس عشر.

يكون نوعاً صحيحاً حرفياً . ولم يعط هذ الصنف اسماً وسيبقى دون اسم، ولن يفهم إلا عن طريق المجاز ، فهو فكرة جديدة ليس لها تعبير آخر . وعندما اكتشف كيتس هوميروس كان كمسافر في مناطق الذهب أو كعالم فلكي يكتشف كوكباً ، أو كان أشبه بكورتيز وهو يحدق في المحيط الهادي . إن عنوان القصيدة «النظرة الأولى إلى هوميروس عن طريق تشابمان» لا يقدم لنا موضوع الشعر فحسب ، بل هو عضو رابع من المجاز الرئيسي . والموضوع الحقيقي للقصيدة ، هو فكرة، أو نوع معين من روعة الاكتشاف . وليس لهذه الفكرة اسم أو وصف آخر ، ليس إلا أربعة أطراف من المجاز تشير إلى مركز نموذجها، ويبدو أن هدف القصيدة يقع خارج كل من الأداة والمضمون .

ولنأخذ مثالاً أكثر تعقيداً، هو قصيدة «الحصادة الوحيدة» لوردسورث . إن لها البناء الأساسي المجازي ذاته، فالفتاة تحصد وتغني وحدها، وهناك بعد ذاك صورة الطائرين : طائر في الريح الهوجاء في الصحارى العربية ليلاً، وطائر الوقواق في جزر الهيبريدز، وهذه الأشكال الثلاثة تؤدي وظيفة التوازي أو المجاز في إبراز فكرة الشعور بالوحدة والبعد ثم سحر الغناء الغامض . إلا أن هنالك دلالة أخرى ذات أبعاد ثلاثة، وهذه الدلالة تكمن في وجود طائر واحد في البحر الشمالي وطائر آخر في الصحارى الجنوبية . وهذه الحقيقة ليست جزءاً من المقارنة بين الطيور والفتاة . فإذا اجتزنا صعيد منطق المجاز نجد ضمناً أن الفتاة والطائرين يوحون بامتداد فضائي، وبكلية واتصال عالمي . وتعزز من هذا التأثير تفاصيل أخرى في القصيدة، مثل تدفق الوادي العميق، وغموض أغنية «ارس»، وحمل الأغنية بعيداً في قلب المشاهد للمنظر ثم المواضيع الماضية والمستقبلة التي ربما كانت الفتاة تغنيها . وهكذا فقد خلقت لدينا فكرة رئيسية مشتملة على الاتصال وتوارد الخواطر في العزلة، وروح العالم الواسع المتنبئة بالمستقبل وهي تحلم بالأمور

القادمة. ولا تتكون هذه الفكرة كلياً بطريقة ميتافيزيقية نتيجة المجاز المحكم منطقياً، بل تنتج عن استعمال محورين، وذلك عن طريق تداعي الأفكار، أكثر مما تنتج عن طريق المنطق، ثم عن طريق تعقيد بنائي ذي ثلاثة أبعاد.

ولنأخذ مثلاً ثالثاً، إذ إن البناء المجازي يظهر في مواضع يقل احتمال رؤيتها بوضوح كما في الأقاصيص الشعرية مثلاً، حيث يستتر المجاز ضمنياً في الخطوط القصصية الأكثر وضوحاً. ويكتب السيد ماكس ايستمان قائلاً «إن بإمكاني تقديم أمثلة على اللغة الموزونة غير المجازية، ومن ذلك على سبيل المثال جزء كبير من الترانيم المألوفة التي لا يستطيع أحد إنكار شاعريتها» إلا أنني أعتقد أن أفضل القصائد القصصية يمكن تحليلها كمجاز دون أن يكون لها مضمون يعبر عنها، أو كرموز تتكلم عن نفسها. و «السيدة الجميلة القاسية» مثلاً، إذا سمح لنا ببحث ترنيمة أدبية، تتحدث عن فارس، هو رجل أعمال بالمهنة إلا أنه حساس كالزنبقة والوردة، وتتحدث أيضاً، عن سيدة من الجن لها عيون برية همجية. أما على الصعيد الأكثر تجرداً فالترنيمة تتحدث عن ضياع الذات في إغراء غامض من الجمال، سواء كان ذلك جمال امرأة أم شعر أم خشخاش، وهي تنشد رحيلاً عن السوية العملية لا رجعة منه (مخزن السنجاب ممتلىء)، ثم تغني عن العزلة الذابلة بعد النشوة. وكل قارىء يعاني هذه القصيدة على صعيد تجربته الخاص أو قد يعانيها على عدة مستويات. والقصيدة القصصية الجيدة أشبه بالحجر الذي نقذف به في بركة ماء، فهو ينطلق في عقولنا على شكل دوائر متزايدة في الاتساع متحدة المركز تحدث نتيجة لبنية القصة.

«على القصيدة أن توجد لا أن تعطي معنى». وتلك حكمة يجب أن نستشهد بها في كل مقالة عن الشعر. والشاعر «لا يؤكد شيئاً ولذا فهو لا يكذب». ولقد قال هوراس «وليكن كل شيء بسيطاً فقط ومكوناً وحدة». ويبدو أن العكس هو

الصحيح، فالأفضل أن نقول «أن يكون الشيء مركباً فقط ومكوناً وحدة» . إن كل قصيدة جيدة هي قصيدة مركبة، ويمكن البرهنة على ذلك عن طريق التحليل البلاغي. والوحدة الفنية الناتجة عن صفة التعقيد الموجودة في القصيدة، ودون ذلك يمكنها أن تتمتع بوحدة حجر رصف الطرق بدلاً من أن تتمتع بوحدة آلة كاتبة مثلاً. إن قصيدة لإدجارجست[1] تنشر في صحيفة ، لا تتمتع بوحدة متغايرة كهذه، وبذا فإنها تفتقر إلى الوحدة بمعناها الفني. وهذه هي الحقيقة التي عبر عنها أرسطو عندما قال إن الجمال الأونطولوجي يعتمد على وحدة في التنويع. وكذلك عبر عنها كولردج في قوله: «إذا تأملنا الشيء الجميل في جوهره، أي من حيث النوع وليس الدرجة فإن الأشياء التي نراها عديدة تصبح ضمنه واحدة».

يقول كروس إن الفارق بين الفن وغيره من ألوان الحدس هو فارق عددي، أي يعتمد على درجة تعقيد هذا الحدس. ونجيب عن هذا بأن الفارق يكون عددياً إذا اعتبرنا الفن كحدس فقط، كما أن درجة التعقيد لا تجعل الفن أكثر التصاقاً بالحدس من غيره، إذا كان حدساً، بل تجعله فناً. والتعقيد العيني الموحد هو بالذات الفارق البنائي الخاص بين الفن وغيره من أشكال المعرفة. أما اعتراض الناقد الكروسي على الفكرة القائلة بأن الفن يشمل أفكاراً فهي أن الفنان لا يهتم بالفكرة، وأن الناقد هو الذي يخترعها ويفرضها فرضاً. وهكذا فالسيدة ي . ر . دودز تجادل معارضة كولردج بقولها:

---

(١) « لقد أخبرني قارىء أحترم رأيه أن هذا الاسم ظهر في بحث جدي عن فن الشعر لكاتب مجهول الاسم سيء الذوق. وقد سمحت لهذا الاسم بالبقاء، مفضلاً إياه على من هم أفضل منه من المتوسطين، وذلك لأنني أرغب في الإصرار على وجود الرداءة في الشعر، وبذا أؤسس نقطة معاكسة نرجع إليها في بحثنا عن الجودة. إن الجدل الذي يعتمد على الأمور النسبية يخلق وهماً هو في مصلحته عندما يتحرك بثبات في دائرة عظيمة من الفن. ولنر كمثل على ذلك جورج بوا في «كتاب مبادىء النقد» حيث يظهر في نهايته كارتون بقلم دوميه يدنو فيه دنواً مذهلا من السوقية. أما هدف مقالتي فليس إصدار أحكام نقدية بل عرض نظريات، أي أنني لا أنوي تقديم اكتشافات مبتكرة في الذوق بل أود أن أبين العلاقة بين أمثلة اصطلحنا على وضعها في دائرة الجيد أو الرديء».

«عندما لا يشعر الشاعر بالفكرة، يكون السبب في ذلك أنه لا يمتلكها كفكرة، بل هي مبنية على عمله، والفيلسوف هو الذي يشكلها فيما بعد. إن وردسورث مثلاً لم يشخص «الشيخوخة الخرفة التي نبذها العقل» بل عبر عن تجربة. وكذلك حدد كولردج هذه التجربة في فكرة... كما لم يدرس شكسبير «البشرية من خلال فكرة الجنس البشري»، بل ربما كون هذه الفكرة فيلسوف يقرأ «دراسات» عن شكسبير، أو ربما كون فكرته عن هذه طبقات معينة من البشر من خلال دراسته لشخصيات شكسبير».

ويكتب ا. س. برادلي عن نظرية شيلي فيقول: «ليس من أسلوب الخيال الخاص في شيء أن يكسو أفكاراً مقصودة بثوب من الصور، بل إن ينتج، بشكل نصف شعوري، مادة ما، يستطيع القارىء، إذا اختار، أن يستخلص منها بعض الآراء. والشعر من وجهة سيكولوجية، وتلزمني المبالغة من أجل الوضوح، ليس تعبيراً عن آراء أو نظرة في الحياة، بل هو اكتشاف أو إبداع أو إنه كل من الاكتشاف والابداع في قالب واحد».

وتلفت نظرنا هنا كلمة نصف شعوري، إذ إن كلاً من السيدة دودز والبروفيسور برادلي مهتمان بمعرفة فيما إذا كان الشاعر على علم بفكرته أم لا. ولا يستطيع أي إنسان أن يجيب عن مثل هذا السؤال إلا بالنسبة لأشعاره الخاصة، وبما أن هذا السؤال شخصي فليس من المعقول أن نقدمه كمعيار لنقد القصيدة. يقول البروفيسور برادلي «إن باستطاعة القارىء إذا اختار أن يستخلص أفكاراً» إلا أن البروفيسور برادلي لا يوضح لنا فيما إذا كان القارىء الذي يفهم القصيدة حر الإرادة في أن يستخلص فكرة منها أم لا، أو أنه حر في اختيار الفكرة التي يود استخلاصها. ولا يحق للقارىء ذلك بالطبع، فلو اختار أن يستخلص فكرة فلا بد من أن يكون في القصيدة ما يخوله ذلك. أما ما هو هذا الشيء، وما هي الفكرة أو

الرأي الذي تخوله القصيدة استخلاصه، وكيف تفعل ذلك، فهو الاختصاص الموضوعي للنقد. كما أن وجود كلمات أخرى جاهزة في حوزتنا (وهذا أمر مستبعد) أو توفر مرادفات من كلمة واحدة للتعبير عن الفكرة فأمر خاضع لحدود اللغة وإمكاناتها. وسواء كون الشاعر أفكاره، أو نظم شعره، دون أي شعور بأفكار أو ألوان من الحدس، وسواء كتب وهو في حالة غيبوبة وبإملاء من الأرواح، فهذا كله من اختصاص سيكولوجية التأليف، والنظام التكويني والإلهام، وليس من اختصاص البنية والقيمة وتعريف القصائد.

- ٦ -

كان البحث حتى الآن بحثاً بلاغياً، أي عن علاقة الأجزاء بالكل، والتحليل الأشد موضوعية للشعر هو بلاغي دون شك. وإنه لأسهل أن نبين كيف يعمل الشعر من أن نوضح السبب الذي يجعل شخصاً ما يريد من الشعر أن يعمل بطريقة معلومة، وإنه لأسهل أن نكشف عن بنية الشعر من أن نعرض قيمته. وقد كانت النظرية البلاغية للشعر تميل دائماً إلى الانفصال عن النظرية المحورية، وفصل التكنيك عن الجدارة. إلا أنه يبدو لي أن بنية القصيدة في عينيتها وكليتها هي المبدأ الذي نستطيع بواسطته أن نحفظ النظريتين معاً. فإذا افترضنا أن «مادة» الشعر بمعناها الواسع هي الدائرة الأخلاقية والأعمال الإنسانية من خير أو شر والمشاعر التي تقترن بها، ثم جميع أنواع المعرفة والخيال التي تسير جنباً إلى جنب مع السعادة والألم [هذا إذا أخضع الشعر مظاهر الأشياء إلى رغبات العقل] فعندها يكون البناء البلاغي لما هو كلي عيني، وتعقيد القصيدة ووحدتها هي في الوقت ذاته مقومات نضجها وبعدها عن البساطة، ثم خصبها وعمقها وقيمتها. إن تعقيد الشكل هو تعقيد للمحتوى. وشعر إدجار جست المنشور في الصحف يفتقر إلى وحدة التغاير، أو على الأقل يفتقر إلى ذلك المقدار العالي من وحدة التغاير الذي يشكل

الشعر، كما أنني أؤمن أن أي ناقد يعترف بأنه يفتقر إلى النضج. ولذا يجب الإصرار على تداخل هذين النقيضين بعضهما في بعض، أو بالإحرى تماثلهما وانطباقهما. إن افتقار هذا الشعر إلى النضج هو بالذات الذي يؤدي إلى افتقاره إلى الوحدة، وكذلك افتقاره إلى الوحدة هو ما يؤدي إلى عدم نضجه. والوحدة والنضج بالنسبة للقصائد الجيدة هما واجهتان لشيء واحد، ولا نستطيع أن نحصل على نوع الوحدة الذي نبحث عنه ونجده في الشعر، (أعني وحدة الآلة الكاتبة لا وحدة حجر رصف الشوارع) إلا من خلال مقدار معين من تعقيد في التصميم يشتمل بدوره على النضج والخصوبة. ولو وجد رسم بياني منظور لميتافيزيقية الشعر لكتبنا كلمة تعقيد عمودياً وجعلنا للعامود رأساً بوجهين: الوجه الواحد يطل على الاتجاه البلاغي والوحدة، والوجه الثاني على الاتجاه المحوري أي النضج.

وهذا يبين كيف يهتم الشعر بالقيم الخلقية دون أن يكون أخلاقياً، وكيف يكون زهرات من الشرور. وقد ميز السيد إليوت (في أثناء شرحه لنفوره من شيلي) بين العقائد «المنيعة» والعقائد «المقبولة»، كما قدم السيد نورمان فورستر التمييز ذاته في قوله إن «ديرتنترن» يمكن أن لا يكون من وجهة فلسفية «صحيحاً» إلا أنه «حي»، وقد قال شيلر إن جريمة السرقة مكروهة ذوقاً وأخلاقاً إلا أن جريمة القتل التي هي أسوأ خلقياً، أقل رداءة من ناحية جمالية. والحقيقة إن بعض الآثام معقد والآخر ساذج، وبعضها ناضج والبعض الآخر بسيط إلى درجة الطفولة. وكذلك الحال بالنسبة للفضائل، فبعضها معقد إلى درجة المتعة وبعضها الآخر ليس كذلك. وأعتقد أن تطبيق هذا التمييز ممكن سواء اعتنقنا المفهوم الأخلاقي المسيحي (للإرادة) أو المفهوم الأخلاقي السقراطي (للمعرفة) وعندما يشرح الشاب في «قاعة لوكسلي» فكرة فيقول:

«ما يصدق على الزوج يصدق على الزوجة : إنك ترافق

مهرجاً

فتجرك غلاظة طبيعته إلى الأرض

وعندما تفقد حدتها تصبح

أنت بالنسبة إليه

أفضل من كلبه بقليل، أو أعز من حصانه

بقليل . »

إنه ليس شاباً رديئاً فحسب بل هو غر أيضاً . وثمة بساطة في هذه القصيدة يعبر عنها إيقاعها . وليس هناك تهكم أو عنصر آخر من التعقيد أو التوتر ينصحنا بأن لا نشارك الشاب في تجربته كلياً وأن لا نؤيده . وهذا الشاب نوع مختلف تمام الاختلاف عن شخص آثم كأنطونيو في رواية شكسبير مثلاً . وإذا وزنا أعمال أنطونيو بأي معيار خلقي، فإن ما فعله مع فلفيا، وخاصة مع أوكتافيا، وما جناه بحق ولائه السياسي، وما فعله مع نفسه ثم مع كليوباتره، لابد من أن يكون رديئاً . إلا أن موت أنطونيو وكليوباتره على الطريقة الرومانية السامية دلالة على الشجاعة والنبل . «فمن العظمة أن نفعل ذلك الشيء الذي ينهي جميع الأفعال، ويكبل الحوادث بالأغلال، ويسمّر أي تغيير» . إننا مدعوون إلى الإعجاب بأنطونيو وكليوباتره . والمسرحية باختصار غير أخلاقية [1] إلا أنها شعر عظيم بسبب تعقيد أخلاقيتها أو لا أخلاقيتها الناضجة، إذا غامرنا باستعمال هذه التعبير . وموت

(١) ثمة بالطبع رأي آخر هو أن المسرحية أخلاقية، وذلك من خلال نهايتها المشجية . ويقول كروس «إن تراجيديا أنطونيو وكليو باترة» مؤلفة من شعور عنيف بالمتعة والقدرة على الإلزام والسيطرة، هذا بالإضافة إلى الارتعاد من آثارها التعسة من انحلال ووفاة» .

أنطونيـو وكليـوباتره هو الذروة في مـزيج بـارع من الخـصب الإنسـاني والبـذخ الإمبراطوري وثراء العروش المذهبة والشرب والتخمة والعبث والحركة، وتغلب امرأة وزيغانها وسحرها، وافتتان محارب أشيب وبسالته وشهامته.

- ٧ -

إن نقـد البنية والقيـمة هو نقد مـوضـوعي. وهو يعتـمـد على حقـائق من سـيكولوجيـة الإنسـان (كـأن يحب رجل امـرأة إلى درجـة تجعله يسـتـغني عن إمـبـراطوريات بأمكلهـا)، حـقـائق مـعـتـرف بهـا تقع في دائرة مـا يطلق عليه السيكولوجية العامة، وهي دائرة يجب تمييزها عن الدائـرة الخاصة بسيكولوجية المؤلف، وكذلك سيكولوجية القارىء كفرد (أي الصور الحية التي يفترض أن يخلقها الشعر أو القصص في الخيال، أو ما يفعله التطهير في النفس- وكل ما يقال إن الشعر يفعله أكثر مما يكونه). إن نقداً كهذا هو موضوعي ومطلق، إذا ميزناه عن النقد النسبي للمصطلح والفترة الزمنية. وأعني أن هذا النقد سيلاحظ الفرق بين بوب وشكسبير، إلا أنه سيلاحظ بدقة أكثر أن شكسبير يختلف عن تيلور شاعر الماء، وأن بوب يختلف عن السير ريتشارد بلا كمور. وإن نقداً كهذا سيهتم بتحليل الفارقين الأخيرين وإيجاد العوامل المشتركة بينهما، والعوامل المشتركة بين شكسبير وبوب أيضاً. ولن ييأس من وصف ذلك التشابه، (أو تلك القاعدة أو السمة للشعر العظيم) مع أن المصطلحات يمكن أن تكون مجردة وصعبة- لأن الحجة ستوجد دائماً في التحليل الخاص للقصيدة الجيدة. أو، إذا أخبرنا بعدم وجُود اتفاق كلي على ما هو جيد وبأن بوب لم يكن موضع إجلال مستمر، وشكسبير قد اعتبر همجياً في يوم من الأيام، فإن أقل ما يمكن أن يقوله التحليل الموضوعي للبنية عندئذ هو إنه يصف صنفاً من القصائد، يحتوي على الوحدة والنضج بسبب تعقيد خاص يمتلكه، ويمكن أن ندعوه فردياً وكلياً في الوقت ذاته. ونحن نجد هذا الصنف بين كل

«القصائد» المسجلة نادراً نسبياً، إلا أن نماذجه تنطبق بشكل بارز جداً على نماذج صنف من «القصائد التي وصفت بالعظمة من قبل مجموعة من النقاد أو جيل من القراء المثقفين في زمن ما». هذا وليس من الممكن تحليل قصائد السير ريتشارد بلاكمور أو إدجار جست من أجل أن نبين أنها تنتمي إلى الصنف «الفردي والكلي».

إن وظيفة الناقد الموضوعي أن يساعد القراء الآخرين على الإدراك الكامل البديهي للقصائد، وذلك عن طريق وصفها بأوصاف تقريبية أو إعادة بيان معانيها مراراً عديدة مما يؤدي إلى تمييز القارىء بين الجيد منها والرديء.

إلا أنه من غير المعقول أن نقول كل ما نعرفه عن القصيدة بكلمات أخرى. ويخبرنا كروس كما هو متوقع منه عن «استحالة التعبير بمصطلحات منطقية عن التأثير الكامل لأي شعر أو عمل فني آخر». ثم يضيف قائلاً بأن النقد، بالرغم من ذلك، يؤدي وظيفته، وهي تمييز الدافع الشعري والإشارة إلى موضعه بدقة، ثم تشكيل الأقسام التي تساعد على تمييزها ما هو مناسب لكل عمل». والموقف هو كما يلي بالتقريب: في كل قصيدة شيء (حدس فردي- أو فكرة) لا يمكن التعبير عنه بمصطلحات أخرى، وهو كالجذر التربيعي للعدد اثنين أو كحرف «π» الذي لا يمكن التعبير عنه بأعداد معقولة، بل هو حد لها. إن نقد الشعر إذاً هو كالأرقام ٤١٤, ١٠٠١ أو ١٤١٦, ٣٠٠٠٣، إنه ليس كل ما يود أن يكون، بل كل ما يستطيع أن يحصِّل، وهو شيء مفيد جداً.

الجزء الثالث

الغاية

داڤيد هيوم
مقياس الذوق

إن التنوع الكبير للذوق والرأي الذي يسود في هذا العالم، هو من الوضوح بحيث يلحظه كل إنسان. وإن أقل الناس معرفة يستطيع ملاحظة اختلاف في الذوق في دائرة معارفه الضيقة، حتى في الأماكن التي تعلم فيها الأشخاص في ظل حكومة واحدة، وتشربوا فيها الميول ذاتها. إلا أن الذين يستطيعون توسيع نظرتهم حتى تشمل أمماً بعيدة وعصوراً نائية فإن دهشتهم تكون أشد بسبب التناقض والتضاد العظيمين. ونحن نميل إلى وصف ما يباين ذوقنا وإدراكنا بالهمجية. إلا أننا سرعان ما نسمع عبارات اللوم على ذلك. كما أن أكثر الناس غطرسة وغروراً لابد من أن يتردد في تأكيد أحكامه عندما يرى ثقة معادلة لثقته لدى جميع الأطراف، وشكوكاً مختلفة وسط جدل عاطفي كهذا.

وبما أن تنوع الذوق هو أمر واضح بالنسبة لأقل الباحثين اهتماماً، فإننا نلفيه عند الفحص والتدقيق أعظم بكثير في الواقع منه في المظهر. وغالباً ما تختلف آراء الناس بالنسبة لجمال مختلف الأنواع وقبحها، حتى عندما يكون حديثهم العام هو ذاته. فثمة مصطلحات معينة في كل لغة تدل على الذم وأخرى على المدح، وكل أولئك الذين يستخدمون اللغة ذاتها يجب أن يتفقوا على استعمال مصطلحاتها بمعانيها. إنهم مجمعون على مدح الأناقة واللياقة والبساطة والقوة في الكتابة، كما أنهم مجمعون على ذم المبالغة والتصنع والفتور والتألق الزائف؛ إلا أنه عندما يبدأ

النقاد في بحث الدقائق والخصوصيات، يختلف هذا الإجماع الظاهر على الآراء، ونجد أنهم قد أضافوا معنى مختلفاً جداً إلى تعابيرهم. أما فيما يتعلق بقضايا الرأي وبالعلوم فإن الحالة معكوسة تماماً، والاختلاف بين الأشخاص هو في العموميات أكثر مما هو في الخصوصيات. وهو أقل في واقعه مما يبدو في ظاهره، كما أن شرح هذه المصطلحات يؤدي عادة إلى انهاء الجدال، ويدهش المتجادلون إذ يكتشفون أنهم قد اختصموا في حين أنهم كانوا متفقين أساساً في أحكامهم.

إن الذين يبنون أخلاقهم على العاطفة أكثر من بنائها على العقل، يميلون إلى فهم الأخلاق تبعاً للملاحظة السابقة، ويؤكدون أن الاختلاف بين الأشخاص في جميع المسائل التي تتعلق بالسلوك والأخلاق، أعظم مما يبدو في الوهلة الأولى. ومن الواضح أن كتّاب الأمم والعصور جميعها يتفقون في مدح العدل والإنسانية والشهامة والفطنة والصدق وفي ذم الصفات المعاكسة. وحتى الشعراء والكتّاب الآخرون الذين هدفوا بمؤلفاتهم إلى إرضاء الخيال، نجد أنهم، من هوميروس إلى فينيلون، يقررون في أذهانهم المبادئ الأخلاقية ذاتها، ثم يغدقون مديحهم وذمهم على الفضائل والرذائل ذاتها. ويعزى هذا الإجماع العظيم عادة إلى أثر المنطق الصريح الذي يحافظ على عواطف متشابهة في جميع هذه الحالات عند جميع الناس، ويمنع تلك المناقشات التي تتعرض لها العلوم المجردة إلى حد كبير. ويمكن اعتبار هذا القول مقنعاً مادام هذا الإجماع حقيقياً. إلا أننا يجب أن نعترف بأن جزءاً من هذا التناغم الظاهر في الأخلاق يمكن أن يعزى إلى طبيعة اللغة ذاتها، فكلمة فضيلة، وما يراد فيها في كل لغة، تتضمن المدح، كما أن كلمة رذيلة تتضمن الذم. ولا يستطيع أحد، دون تعريض نفسه لتخطي حدود أبسط قواعد اللياقة، أن يلحق الذم بمصطلح مفهومه العام صالح، أو أن يغدق المدح على مصطلح يتطلب الاستنكار. ولن يناقش أحد مبادئ هوميروس العامة في المواضع التي يعرض فيها هذه المبادئ، لكنه من الواضح أنه عندما يرسم صوراً خاصة للأخلاق ويمثل البطولة في آخيل والفطنة في يوليس فإنه يمزج من الشراسة في الأول ومن الاحتيال والغضب في الثاني قدراً أكبر مما يسمح به فينيلون. إن يوليس الحكيم عند الشاعر

الإغريقي يبدو وكأنه يسر بالكذب والقصص الخيالية، وهو غالباً ما يستخدمها دون أي ضرورة أو منفعة. إلا أن ابنه الأكثر تدقيقاً، عند كاتب الملاحم الإفرنسي فينيلون، يفضل تعريض نفسه لأعظم المخاطر تهديداً على أن يبعد قيد أنملة عن أدق خط للحقيقة والصدق.

إن قيمة الإدلاء بمبادئ حقيقية عامة في الأخلاق ضئيلة جداً. ومن يوصي بفضائل أخلاقية لا يفعل أكثر مما هو متضمن في المصطلحات ذاتها. وإن الناس الذين اخترعوا كلمة «إحسان» واستعملوها لمعنى خيّر، قد تشربوا مبدأ «كن محسناً» بشكل أوضح وأكثر فعالية من أي مشرع يدرج هذا القول في كتاباته. ونحن نجد من بين التعبيرات جميعها، أن تلك التي تتضمن مقدراً من الذم أو المدح بالإضافة إلى معانيها الأخرى، هي أقل التعبيرات عرضة للتحريف أو إساءة الفهم.

من الطبيعي أن نبحث عن مقياس للذوق، وقانون نوفق بواسطته بين عواطف الإنسان المختلفة، أو على الأقل قرار يؤيد عاطفة ويدين أخرى.

ثمة نوع من الفلسفة يقطع الطريق على كل أمل في النجاح في محاولة كهذه، ويمثل استحالة الحصول على أي مقياس للذوق. ويقال إن الفارق كبير بين الحكمة والعاطفة؛ فالعاطفة كلها صحيحة لأنها لا تعود إلا إلى ذاتها، وهي دائماً حقيقية، وحيثما يشعر بها الإنسان. بينما لا تكون جميع قرارات الفهم صحيحة لأنها تعود إلى شيء أبعد من ذاتها، إلى العقل وإلى الحقائق الواقعية، وهي لا توافق هذا المعيار دائماً. ومن بين آلاف الأفكار المختلفة التي يضمرها رجال مختلفون عن الموضوع ذاته، ثمة رأي واحد فقط يتسم بأنه عادل وصحيح، والصعوبة الوحيدة هي تثبيته وتأكيده. بينما نجد، على العكس من ذلك، أن الآلاف من العواطف المختلفة التي أثارها غرض واحد، هي جميعاً صحيحة لأن العاطفة لا تمثل ما هو حقاً داخل هذا الغرض، إنها تعين فقط تطابقاً أو علاقة معينة بين الغرض وأعضاء الدماغ وإمكاناته. ولا يمكن أن توجد هذه

العاطفة دون وجود هذا التطابق، فالجمال ليس صفة موجودة في الأشياء ذاتها بل هو موجود فقط في العقل الذي يتأمل هذه الأشياء، وكل عقل يرى جمالاً مختلفاً عن الآخر. وقد يرى شخص ما قبحاً حيث يرى الآخر جمالاً. وكل فرد يجب أن يقبل بعاطفته دون التظاهر بتنظيم عواطف الآخرين. والبحث عن الجمال الحقيقي أو القبح الحقيقي أمر لا طائل من ورائه، وهو بالضبط كالتظاهر بتأكيد الحلاوة أو المرارة الحقيقية، وقد يكون الغرض ذاته تبعاً لتنظيم الأعضاء حلواً ومراً في آن واحد. وقد أقر القول المأثور بحق أن المناقشة حول الأذواق أمر غير مجد، ومن الطبيعي، بل من الضروري، أن يطبق هذا المثل على الذوق كما طبق على الذوق الجسدي. وهكذا نجد أن المنطق في مثال واحد على الأقل، قد اتفق مع الفلسفة في إعلان القرار ذاته، بالرغم من اختلافه المتكرر معها خصوصاً بالنسبة للأمور التي تحتمل الشك.

إلا أنه بالرغم من أن هذه الحقيقة المقررة قد أجازها المنطق، فثمة بالتأكيد نوع من المنطق يعارضها أو يؤدي على الأقل إلى تعديلها وكبتها. وكل من يؤكد على وجود مساواة في النبوغ والانسجام بين أوجيلبي وملتون، أو بين بنيان وأديسون يتهم بالمغالاة والشطط، كما لو كان يؤكد أن تلاً صغيراً يعادل تينريف في علوه، أو أن البركة واسعة سعة المحيط. وقد يكون هناك أناس ممن يقدمون المؤلفين الأول، إلا أن ذوقاً كهذا لا يعيره أحد اهتماماً. ونحن نعلن دون تردد أن رأي هؤلاء النقاد سخيف مضحك، ونكون بذلك قد نسينا كلياً قانون المساواة الطبيعية للأذواق. ونحن نعترف به في بعض الحالات حيث تبدو الأشياء متعادلة، إلا أنه يبدو مسرفاً في التناقض أو سخيفاً إلى حد ملموس عندما نقارن أشياء غير متناسبة كهذه.

من الجلي أن قوانين التأليف ليست بديهيات، كما أنه لا يمكن اعتبارها استنتاجات مجردة ناتجة عن مقارنة تلك العادات والعلاقات بين الأفكار التي هي خالدة لا تتغير. إن أساسها هو أساس العلوم العملية أي التجربة، وهي لا تعدو أن تكون ملاحظات عامة تخص ما وجده العالم ممتعاً في جميع البلاد وفي جميع

العصور. وكثير من أوجه الجمال في الشعر، أو حتى في الفصاحة، يعتمد على الكذب والأوهام والمبالغة والمجاز، أو على إساءة استعمال المعنى الطبيعي للمصطلحات أو عكسه. ولو أردنا أن نكبح هجوم الخيال ونخضع كل تعبير إلى الدقة والحقيقة الهندسية، نكون أشد ما نكون معاكسة لقوانين النقد، لأن العمل الناتج سيكون بالإجماع غاية في التفاهة والتنفير. إلا أنه بالرغم من أن الشعر لا يمكن أن يخضع للحقيقة الدقيقة، فإنه يجب أن يتقيد بقوانين الفن التي يكشفها نبوغ المؤلف أو ملاحظته. ولو استطاع بعض المؤلفين المهملين أو غير المتقيدين أن يجلبوا المتعة للقارئ، فإنهم لم يفعلوا ذلك بسبب خرقهم للقانون أو للنظام، بل بالرغم من هذا التجاوز، وهم يتمتعون بميزات جمالية أخرى تتفق مع النقد العادل. وقد استطاعت قوة هذه الميزات الجمالية أن تتغلب على الانتقاد وتمنح العقل رضى يفوق النفور الذي يصدر عن هذه العيوب. أن أريوستو يمتعنا ولكنه لا يفعل ذلك عن طريق رواياته الفظيعة غير الممكنة أو خليطه الشاذ للأساليب الجدية والهزلية، أو اللاتماسك في قصصه، أو تقطع سرد حوادثه المستمر؛ إنه يفتن القارئ بقوته ووضوح بيانه وسرعة إبداعه وتنوعه، وبصوره الطبيعية عن الانفعالات العاطفية وخصوصاً تلك الانفعالات المرحة والغرامية. ومهما قللت أخطاؤه من متعتنا فإنها لا تستطيع أن تقضي عليها كلياً. ولو تأتت متعتنا من تلك الأجزاء من قصيدته التي ندعوها أخطاء، فإن هذا لا يعد تعارضاً مع النقد بشكل عام، بل مع تلك القوانين الخاصة من النقد التي تجعل من مثل هذه الحالات أخطاء، وتمثلها وكأنها موضع للنقد بشكل شامل. ولا يمكن أن تكون أخطاء إذا ألفيت ممتعة، مهما كانت المتعة الناتجة غير متوقعة أو غير ممكن تعليلها.

وبالرغم من أن جميع قوانين الفن العامة مبنية على التجربة وملاحظة العواطف العامة للطبيعة الإنسانية فقط، فيجب أن لا يخيل إلينا أنه، في كل مناسبة، ستتفق عواطف الإنسان مع هذه القوانين. فعواطف العقل الأكثر دقة هي ذات طبيعة لطيفة مرهفة تتطلب اتفاق ظروف مناسبة عديدة كي تنطلق بسهولة ودقة حسب قوانينا الثابتة والعامة. وإن أقل حاجز خارجي لهذه الينابيع الصغيرة أو أقل

خلل داخلها، يزعج حركتها ويبلبل عمل الآلة بأجمعها. وعندما نريد أن نقوم بتجربة ذات طبيعة كهذه، ونود أن نجرب قوة أي جمال أو قبح، فيجب علينا أن نختار الوقت والمكان المناسبين أيضاً. فإذا كنا نفتقر إلى أي من الظروف التالية، كصفاء العقل التام، وتجميع الأفكار، والاهتمام المناسب بالموضوع، فإن تجربتنا تكون مضللة ولن نستطيع الحكم على الجمال العالمي والكوني. وستصبح العلاقة التي وضعتها الطبيعة بين الشكل والعاطفة أكثر غموضاً، وستتطلب من أجل ذلك دقة أعظم لتتبعها وإدراكها، كما إننا لن نستطيع أن نثبت تأثيرها من خلال وقع كل وجه من جمالها علينا بقدر ما نفعل ذلك من خلال الإعجاب الدائم الذي يرافق هذه الآثار الأدبية التي عاشت مخلفة وراءها جميع تقلبات الأساليب والأشكال، وجميع الأخطاء الناتجة عن الجهل والحسد.

إن هوميروس نفسه، الذي جلب المتعة إلى أثينا وروما قبل ألفي سنة، لا يزال مصدر إعجاب باريس ولندن. ولم تستطع جميع تغيرات المناخ والحكومة والديانة واللغة أن تحجب مجده. وقد تمنح السلطة أو التحيز شيوعاً مؤقتاً لشاعر أو خطيب رديء، إلا أن شهرته لن تكون دائمة أو عامة. وحين يفحص الخلف أو الأجانب مؤلفاته، يتبدد سحره وتظهر أخطاؤه بألوانها الحقيقية. أما النابغة الحقيقي فهو على النقيض من ذلك، وكلما امتد الزمن بمؤلفاته وازداد انتشارها اتساعاً، ازداد الإعجاب الذي تلاقيه إخلاصاً. والحسد والغيرة يشغلان محلاً كبيراً في الدائرة الضيقة، وقد تقلل المعرفة الشخصية بالمؤلف من الاستحسان اللائق لمؤلفاته، ولكن عندما تزول هذه الحواجز، تكشف أوجه الجمال عن نشاطها حالاً، إذ هي مهيأة طبيعياً لإثارة عواطف سارة، وهي تحافظ على تأثيرها على عقول الناس ما بقي هذا العالم.

وهكذا يتجلى لنا أن هناك وسط تقلبات الذوق وتغيراته، قوانين عامة معينة للمدح أو الذم، وأن العين الحريصة تستطيع أن تتبع تأثير هذه القوانين في جميع عمليات الدماغ، إذ إن بعض الأشكال أو الصفات الخاصة في التركيب الأصلي

للنسيج الداخلي تعتبر سارة بينما يعتبر البعض الآخر غير سار. وإذا لم يبرز هذا الأثر في أي مثال معين، فالسبب يعود إلى خلل أو نقص ظاهر في الوسيلة فالشخص المحموم لا يصر على قدرة حلقه على تمييز الطعوم، كما أن شخصاً، مصاباً باليرقان لا يتظاهر بقدرته على الحكم على الألوان. ولكل مخلوق حالة صحيحة وأخرى ناقصة؛ والأولى فقط هي التي يفترض أن تعطينا مقياساً صحيحاً للذوق والعاطفة. وفي حالة سلامة الوسيلة، ثم الإجماع الشامل أو الكبير في العاطفة بين الناس، نستطيع أن نستخلص فكرة عن الجمال الكامل، تماماً كما تظهر الأشياء في ضوء النهار لعين رجل صحيح ألوانها، فندعوها بالألوان الحقيقية لهذه الأشياء، مع أن اللون مجرد طيف من أطياف الحواس.

ثمة أخطاء عديدة متكررة في الأعضاء الداخلية، وهي تمنع أو تضعف تأثير القوانين العامة التي تعتمد عليها عاطفتنا نحو الجمال أو القبح. وبالرغم من أن نسيج العقل يعتبر بعض الأشياء مجلبة للسرور، فإنه يجب أن لا نتوقع أن يشعر كل فرد بمتعة معادلة لما يشعر به الآخر. وقد تحدث بعض الحوادث والمواقف فتلقي نوراً مزيفاً على الأشياء، أو تمنع النور الحقيقي من أن يحمل إلى الخيال العاطفة والإدراك المناسبين.

ثمة سبب واضح يمنع الكثيرين من الشعور بعاطفة الجمال اللائقة، هو الافتقار إلى رهافة الخيال اللازمة لتوصيل الإحساس بالعواطف المرهفة. وكل إنسان يتظاهر بحيازة هذه الرهافة، وكل شخص يتحدث عنها، ويتمنى أن يخضع كل نوع من الذوق أو العاطفة إلى مقياسها. ولكن، بما أن قصدنا في هذا المقال هو أن نمزج بعضاً من نور الفهم مع الشعور بالعاطفة، فمن الأنسب أن نقدم تعريفاً أكثر دقة مما حاولناه حتى الآن. وكي لا نشتق فلسفتنا من مصدر أشد عمقاً مما ينبغي، فإننا سنرجع إلى قصة مشهورة في «دون كيشوت».

يقول سانشو لصاحب الضيعة ذي الأنف الكبير إن لديه سبباً مقنعاً إذ يدعي أنه قادر على الحكم على الخمر، فتلك صفة موروثة في عائلته، وقد دُعي مرة اثنان

من أقربائه ليعطيا رأيهما في برميل كبير من الخمر، كان من المفروض أن يكون ممتازاً نظراً لعتقه وجودة نوعه. ويذوقه أحدهما ثم يتمهل، وبعد طول تفكير يعلن أن الخمر جيدة لولا مذاق من الجلد ضعيف استطاع أن يشعر به. وبعد أن يلجأ الآخر إلى التحفظ ذاته فإنه، يحكم للخمر لولا طعم من الحديد استطاع أن يميزه بسهولة. ولا يمكنك أن تتخيل مقدار الهزء الذي لقيه هذا الحكم. ولكن من الذي ضحك في النهاية؟ لقد وجد في قعر البرميل عند إفراغه مفتاح قديم مربوط به سير من الجلد.

إن التشابه العظيم بين الذوق العقلي والجسدي بسهولة أن نطبق هذه القصة، مع أنه من المؤكد أن الجمال والقبح، وهما في ذلك ميزان الحلاوة والمرارة، ليسا صفات للأشياء في ذاتها، بل هما مرتبطان كلياً بالعاطفة سواءً أكانت باطنية أم ظاهرية. إلا أنه يجب أن نعترف بوجود صفات معينة للأشياء مؤهلة طبيعياً لأحداث هذه المشاعر الخاصة. ويحدث غالباً بسبب وجود هذه الصفات بنسب صغيرة، أو بسبب اختلاطها بعضها ببعض، أن لا يتأثر الذوق بصفات ضئيلة كهذه، أو ألا يتمكن من تمييز جميع النكهات الخاصة وسط الفوضى التي تعرض فيها. أما إذا كانت الأعضاء رقيقة لا تسمح لشيء أن يفرّ منها، وكانت كذلك في الوقت ذاته دقيقة إلى درجة ترى فيها كل جزء من أجزاء المؤلف، فإننا حينئذ ندعو ذلك رهافة في الذوق، حيث تستخدم هذه المصطلحات بالمعنى الحرفي أو المجازي. وهنا تصبح قوانين الجمال العامة ذات فائدة لنا إذ نستقيها من نماذج ثابتة، ومن ملاحظة ما يسر وما لا يسر عندما يقدم بشكل إفرادي وبدرجة رفيعة. أما إذا عجزت هذه الصفات ذاتها، في موضوع متتابع ذي درجة أقل، أن تجلب سروراً معقولاً أو عدم ارتياح، فإننا نقصي هذا الإنسان عن أي ادعاء ينسب له رهافة الذوق. إن إيجاد القوانين العامة أو نماذج التأليف المعترف بها هو كإيجاد المفتاح ذي السير الجلدي، إذ هو الذي برر حكم قريبي سانشو، وأزعج هؤلاء الحكام الذين ذموهما. وبالرغم من أن البرميل لم يفرغ في الماضي أبداً، فإن ذوق الجانب الأول كان مرهفاً كما أن ذوق الجانب الثاني كان بليداً ضعيفاً، إلا أنه من الأصعب أن نبرهن على سمو ذوق الجانب الأول على ذوق كل شخص موجود آنذاك. وبطريقة

مشابهة، لو أن أوجه الجمال في الكتابة لم تنظم أبداً أو تحول إلى قوانين عامة، ولم تقرر نماذج ممتازة، فإننا، لابد، واجدون درجات مختلفة من الأذواق، ومفضلون حكم الواحد على حكم الآخر. إلا أنه لن يكون حينذاك من السهل إسكات الناقد الرديء، الذي ربما يصر دائماً على رأيه الخاص، ويرفض أن يخضع لرأي خصمه. ولكننا عندما نريه قانوناً معترفاً به في الفن، ثم نشرح هذا القانون بالأمثلة التي يعترف ذوقه الخاص بأن عملها يتفق مع هذا القانون، نبرهن على أنه يمكن تطبيق القانون نفسه على الحالة الحاضرة حيث لم يدرك الناقد تأثير هذا القانون ولم يشعر به. وعندما نفعل ذلك يجب أن يستنتج هذا الناقد بشكل عام أن الخطأ موجود في نفسه، وأنه يفتقر إلى الرهافة اللازمة لكي يشعر بكل جمال وكل شائبة في أي تأليف أو خطاب.

إن إدراك دقائق الأمور، وعدم السماح لأي شيء بأن يفوت الملاحظة والانتباه، دلالة على كمال الحس والقوى العقلية. وكلما صغرت الأشياء التي تشعر بها العين كان العضو أكثر دقة، وتركيبه وشكله أكثر إحكاماً. فإذا أردت اختبار الذوق الجيد فإنك لا تقدم له طعماً قوياً، بل مزيجاً من الأجزاء الصغيرة حيث تشعر بكل جزء بالرغم من ضآلته واختلاطه مع الأجزاء الأخرى. وبطريقة مشابهة نعتبر الإدراك السريع الحاد للجمال والقبح تكاملاً في الذوق العقلي، ولن يرضى أي إنسان عن نفسه إذا شك بأنه قد فاته أن يلاحظ أي جودة أو أي عيب في خطاب. ونحن في هذه الحالة نجد أن كمال الإنسان وكمال الحس أو كمال الشعور شيئان متحدان، وقد يكون الذوق المرهف في المأكولات في كثير من المناسبات مصدر إزعاج كبير للإنسان ذاته ولأصدقائه. إلا أن ذوقاً مرهفاً في قوة اللمح الساخر أو في الجمال لابد من أن يكون دائماً ميزة مرغوباً بها، لأنها مصدر جميع المتع الرفيعة ومعظم المتع البريئة التي تتأثر بها الطبيعة البشرية. وتتفق مشاعر البشرية بكاملها على هذا القرار. إن أي إرهاف أكيد في الذوق يقابل بالاستحسان دون ريب. وأفضل طريقة للتحقق من هذا الذوق هي الرجوع إلى تلك النماذج والمبادئ التي تأسست بإجماع، وكذلك خبرات، الأمم والعصور جميعها.

وبالرغم من وجود فرق شاسع في الرهافة بطبيعة الحس بين شخص واحد.
فلا شيء يؤول إلى زيادة هذه الموهبة وتنميتها أكثر من التمرس بفن معين. ثم التفحص المتكرر لأنواع خاصة من الجمال أو تأملها، وعندما تعرض أشياء من أي نوع كان للعين أو الخيال، فإن الشعور الذي يلازمها يكون غامضاً ومشوشاً. كما أن العقل لا يستطيع أن يعلن عن مزاياها ونواقصها، والذوق لا يتمكن من رؤية المزايا لهذه الأعمال، كما أنه لا يستطيع أن يميز الصفة الخاصة لكل من هذه الميزات على حدة، وأن يتحقق من نوعها ودرجتها. فأكثر ما نتوقعه من الذوق أن يصدر حكماً عاماً بالجمال أو القبح، وحتى في هذا أيضاً يكون الإنسان غير المتمرس متردداً إلى حد كبير ومتحفظاً غاية التحفظ. ولكن إذا سمحنا له باكتساب الخبرة في هذه الأمور فإن شعوره لا يلبث أن يصبح أكثر رهافة وإحكاماً، فهو لا يرى جمال كل جزء ونواقصه فحسب، بل يعين خصائص كل صفة ويقرنها بما تستحقه من المدح أو الذم. وتلازمه عاطفة واضحة جلية في تفحصه لهذه الأمور جميعها، فيميز درجة الاستحسان أو الكدر الذي يحدثه كل جزء، وكذلك نوعه حسب مؤهلاته الطبيعية، ويتبدد الضباب الذي كان يحلق سابقاً فوق هذا الشيء: ويكتسب العضو كمالاً أعظم في الأداء، ويستطيع أن يصدر أحكامه عن ميزات كل أداء دون خوف من الوقوع في الخطأ. وبكلمة واحدة، فإن ما نكتسبه من حذق ومهارة في تنفيذ أي عمل بالتمرين، نكتسبه أيضاً بالوسائل نفسها في الحكم على هذا العمل.

إن التمرين مفيد في تمييز الجمال إلى حد يجعل من الضروري، قبل أن نصدر أحكامنا على أي عمل هام، أن نقرأ العمل الفردي ذاته أكثر من مرة، وأن نستعرضه في ألوانه المختلفة بعناية وتمهل. فثمة تشويش وسرعة في الفكر تلازم القراءة الأولى لأي قطعة، وتربك الشعور الحقيقي بالجمال، فلا نتبين العلاقة بين الأجزاء، ولا نميز مزايا الأسلوب الحقيقية إلا قليلاً. وتبدو المحاسن والنقائص العديدة مغلفة بنوع من التشويش، وتظهر نفسها للخيال بشكل مبهم، هذا بالإضافة إلى أن هناك نوعاً من الجمال الزاهي السطحي الذي يسرنا في بادئ الأمر، ولكن سرعان ما تتلاشى بهجته عندما نكتشف عدم تناسبه مع التعبير الصحيح للعقل والعاطفة، فننبذه باحتقار ونقلل من شأنه إلى حد بعيد.

إنه من المستحيل الاستمرار في التمرن على تأمل أي نظام من الجمال دون أن نُجبر مراراً عديدة على عقد مقارنات بين أنواع ودرجات متعددة من الجودة، وتقدير نسبتها بعضها إلى بعض. والشخص الذي لم يحظ بفرصة مقارنة أنواع مختلفة من الجمال هو إنسان غير كفء مطلقاً لإصدار رأيه في أمور تعرض عليه، فعن طريق المقارنة فقط نحدد الأوصاف المتعلقة بالمدح والذم، ونتعلم كيف نعين الدرجة اللازمة لكل منها. إن أحسن أنواع التصوير غير المتقن يحوي بريقاً خاصاً من الألوان ودقة في المحاكاة نستطيع أن ندعوها جمالاً، وهي تؤثر على عقل الفلاح أو الهندي وتنتزع منه كثيراً من الإعجاب. وكذلك فإن أكثر الترانيم سوقية ليس خالياً من الانسجام أو الطبيعة، إلا أن شخصاً اعتاد على جمال أسمى، سيقول إن ميزانها غليظ أو إن سردها غير ممتع. وإن شيئاً على درجة كبيرة من النقص في الجمال لابد من أن يسبب ألماً لشخص خبير بأجود لون من هذا النوع، ولذا فإنه ينعته بالقبح: إذ إن أكمل شيء نعرفه نفترض طبعاً أنه قد بلغ ذروة الكمال، وأنه يستحق أبلغ استحسان. كما أن إنساناً اعتاد أن يرى ويتفحص ويزن مختلف الأعمال التي أعجبت بها العصور والأمم المختلفة، لا يستطيع إلا أن يقدر ميزات العمل الذي يعرض عليه، ويبين درجته اللائقة بين نتاج النبوغ.

وكي يتمكن الناقد من أن يقوم بهذا العمل بشكل أوسع، فإن عليه أن يحفظ عقله حراً من أي تحيز، وأن لا يسمح لأي شيء أن يدخل في اعتباراته سوى الموضوع الذي يرفع إليه من أجل تفحصه، كما أنه لابد من ملاحظة أن كل عمل فني لابد من أن يستعرض من وجهة نظر معينة إذا أراد أن يحدث تأثيره المناسب على العقل. ولا يمكن أن يتذوقه أشخاص لا يتلاءم موقفهم، حقيقياً كان أو خيالياً، مع ذلك الذي يتطلبه العمل الفني. فالخطيب يخاطب جمهوراً معيناً، وعليه أن يهتم بعبقرية هذا الجمهور ورغباته وأفكاره وانفعالاته وتحيزه بشكل خاص، وإلا فإن أمله في السيطرة على قراراته وأشكال عواطفه، يذهب هباء. ولو حدث أن كان متحيزاً ضده لسبب مهما كان غير منطقي، فيجب ألا يغفل هذا الأمر، بل يجب أن يسعى إلى استرضاء عاطفته واكتساب رضاه قبل أن يدخل في

الموضوع. كما أن ناقداً عاش في عصر أو أمة مختلفة، يجب أن يضع جميع هذه الظروف نصب عينيه عندما يقرأ هذا الخطاب، وأن يضع نفسه في موقف المستمعين ذاته، وذلك كي يستطيع تكوين حكم حقيقي بصدد الخطبة. وبطريقة مشابهة، إذا وُجِّهَ أي عمل إلى الجمهور، وحدث أن كنت صديقاً أو عدواً للمؤلف، فيتحتم عليَّ أن أبتعد عن هذا الموقف، وأعتبر نفسي رجلاً كالآخرين، وأتناسى بقدر الإمكان كياني الفردي، وظروفي الشاذة. أما الإنسان المتحيز فإنه لا يتفق مع هذا الوضع، بل يثبت بعناد في موقفه الطبيعي دون أن يضع نفسه في ذلك الموقف الذي يتطلبه العمل الفني. وإذا كان هذا العمل موجهاً إلى أشخاص ينتمون إلى عصر أو أمة مختلفة فإنه لا يحسب حساباً لوجهات نظرهم الخاصة وتحيزاتهم، بل يسارع متأثراً بأخلاق عصره وبلاده، فيدين ما كان يلقى الإعجاب من أولئك الذين وُجِّهَ إليهم وحدهم هذا الخطاب. وكذلك إذا كان العمل قد نُفِّذَ من أجل الجمهور الحالي، فإنه لا يوسع فهمه إلى درجة يتناسى معها مصلحته كصديق أو عدو أو غريم أو معلِّق، وهكذا نجد آراءه فاسدة. ولكنه لو فرض عنفاً مناسباً على خياله، وتناسى ذاته لحظة واحدة لأحدثت المحاسن والعيوب التأثيرات نفسها عليه. وهكذا يتبين لنا أن ذوقه قد ابتعد عن المقياس الحقيقي، وبنتيجة ذلك فإنه يفقد كل رصيد أو سلطة.

من المعروف أن التحيز في كل المسائل المعروضة للفهم، يؤدي إلى تقويض الحكم السليم، كما أنه يفسد جميع أعمال القوى الذهنية؛ فيعاكس الذوق السليم ويؤثر تأثيراً كبيراً في إفساد شعورنا بالجمال، لذا فإن من عمل الحس السليم أن يحد من تأثيره في كلتا الحالتين. وفي هذه الحالة، وفي حالات أخرى غيرها نجد المنطق شيئاً ضرورياً لإعمال الذوق إذا لم يكن جزءاً أساسياً منه. نحن نجد في أروع إنتاج للنوابغ علاقة متبادلة وصلة بين الأجزاء، ولن يستطيع أن يرى أوجه الجمال والقبح من ضاق عقله عن فهم هذه الأجزاء جميعها، ومقارنتها بعضها مع بعض، كي يرى تماسك الكل ووحدته. ولكل أثر فني غاية أو هدف معين مرسوم من أجله، وتعتمد درجة كمال هذا الأثر على ملاءمته لتحقيق هذه الغاية. فالغرض من الفصاحة

الإقناع، ومن التاريخ الإرشاد، ومن الشعر المتعة عن طريق الانفعالات العاطفية والخيال. وفي قراءتنا لأي عمل يجب أن نضع هذه الأهداف نصب أعيننا دائماً، وأن نكون قادرين على تمييز مقدار ملاءمة هذه الوسائل المستخدمة لتحقيق هذه الغايات. وفيما عدا ذلك فإن كل نوع من أنواع الإنشاء، حتى أكثرها شاعرية، ليس أكثر من سلسلة من الاقتراحات ونقاط الجدل. ومع أن هذه ليست دائماً على درجة كبيرة من الصواب والدقة، إلا أنها مقبولة وحسنة الظاهر مهما أخفاها تلوين الخيال. والأشخاص الذين يظهرون في التراجيديا وشعر الملاحم يجب أن يمثلوا بطريقة تجعلهم يجادلون ويفكرون ويستنتجون ويتصرفون بشكل ملائم لشخصيتهم وظروفهم. ولا يمكن أن يأمل شاعر بالنجاح في عمل دقيق كهذا دون أن يتمتع بالفكر والذوق والاختراع. ولا حاجة بنا أن نذكر أن جودة الإمكانات المؤدية إلى تحسين الإدراك، ثم وضوح الرأي، ودقة التمييز، وحيوية الفكر، هي ذاتها الصفات الضرورية لإعمال الذوق الحقيقي، كما أنها الملازمة الثابتة لها، ومن النادر أن نجد شخصاً يتمتع بذوق سليم دون أن يتمتع بفهم سليم أيضاً.

وهكذا، وبالرغم من أن قوانين الذوق عالمية جامعة، وهي تقريباً إن لم تكن كلياً، واحدة عند جميع الأشخاص، إلا أن القليل هم المؤهلون لإعطاء رأيهم في أي عمل فني أو توطيد شعورهم كمقياس للذوق، وقلما تكون أعضاء الشعور الداخلي كاملة إلى درجة تسمح معها للقوانين العامة بأن تعمل بحرية، أو تنتج شعوراً مناسباً لهذه القوانين. وتعمل هذه الأعضاء تحت تأثير عيب ما، أو تتعطل نتيجة خلل، وبذا فإنها تثير شعوراً نصمه بأنه خاطئ. وعندما يفتقر الناقد إلى رهافة الذوق فإنه يحكم دون تمييز، ولا يتأثر إلا بصفات الشيء الأكثر غلاظة ووضوحاً، وتمر به اللمسات المرهفة مهملة غير ملحوظة. أما إذا كان يفتقر إلى الممارسة، فإن قراره يكون مصحوباً بالتشويش والتردد. وكذلك إذا لم يستخدم المقارنة، يكون موضع إعجابه أسخف أوجه الجمال التي تستحق أن ندعوها عيوباً. وإذا وقع تأثير التحيز فإن عواطفه الطبيعية تفسد، وإذا افتقر إلى الإدراك السليم، يكون غير كفء لرؤية جمال التخطيط والتفكير اللذين هما أرفع الصفات

وأجودها. وهكذا فإن معظم الرجال يعانون من واحدة أو من أخرى من هذه النقائص، ولذا فإننا نلاحظ أن الحكم الصحيح في الفنون الجميلة هو شخص نادر الوجود حتى في أكثر العصور تهذيباً. إذ إن الحس الشديد، مجتمعاً مع العاطفة المرهفة الخالية من أي تحيز والتي يرقيها التمرين، وتقربها المقارنة من الكمال؛ هو وحده الذي يجعل النقاد يستحقون أن يكونوا هذه الشخصية القيمة. والقرار المشترك لمثل هؤلاء النقاد -أينما وجدوا- هو المقياس الصحيح للذوق والجمال.

ولكن أين نجد مثل هؤلاء النقاد؟ وأي علامات تدل عليهم؟ وكيف نميزهم من الأدعياء؟ هذه أسئلة محرجة يبدو أنها تعيدنا إلى الالتباس الذي حاولنا أن نتخلص منه في معرض هذا المقال.

ولكن، إذا اعتبرنا الموضوع بشكل سليم، فإن هذه الأسئلة تكون أسئلة متعلقة بالحقائق لا بالعواطف والمشاعر. فالتحقق من عدم تحيز شخص معين ثم تمتعه بالإدراك السليم والخيال المرهف، ربما يكون موضع جدال أو قابلاً لبحث واستفسار كبيرين: إلا أن البشرية بأجمعها متفقة على أن شخصاً كهذا يستحق التقدير وله قيمته. وحيث تحدث مثل هذه الشكوك، لا يستطيع الإنسان أن يفعل أكثر مما يفعله في مسائل أخرى تعرض عليه قابلة للأخذ والرد، إذ يجب أن يقدم أفضل الحجج التي يمكن أن يخترعها. ويجب أن يعترف بوجود مقياس حقيقي حاسم، كما أنه يجب أن يتساهل مع من يختلف معه في التماس هذا المقياس. ويكفي، من أجل غرضنا، أن نبرهن على أن ذوق الأفراد جميعهم ليس على المستوى ذاته، وأن بعض الأشخاص مهما ضعف اختيارهم، لابد من أن يفضلهم العالم أجمع على غيرهم.

وفي الواقع فإن صعوبة إيجاد مقياس للذوق حتى في الأمور الدقيقة، ليست بعيدة المدى بالشكل الذي صور لنا. ومع أننا في تفكيرنا، قد نعترف دون تردد بمقياس معين في العلم ونذكره في الإحساس، إلا أننا عملياً نجد تأكيد الحالة الأولى أصعب بكثير من تأكيد الثانية. إن نظريات في الفلسفة المجردة، وأنظمة شديدة

العمق في علم اللاهوت كانت سائدة في عصر ما، إلا أنها تبددت كلياً في الفترة التي تبعت ذلك العصر، وتبين للناس جميعاً مقدار سخفها، وحلت محلها نظريات وأنظمة أخرى ما لبثت هي الأخرى أن استبدلت بما تلاها. وهكذا لم تجرب أشياء أكثر عرضة لتقلبات الفرص والأزياء من هذه القرارات العلمية المزعومة. والحالة تختلف بالنسبة لجمال الفصاحة والشعر. أما التعبيرات الحقيقية عن الانفعالات العاطفية وعن الطبيعة، فلابد من أن تنال بعد فترة قصيرة الثناء العام ثم تحتفظ به إلى الأبد. وربما يذعن أرسطو، وأفلاطون، وأبيقور وديكارت، الواحد منهم للآخر بالتالي إلا أن تيرنس وفرجيل يحتفظان بامبراطورية عالمية تهمين على عقول الناس دون منازع. وبالرغم من أن فلسفة شيشرون المجردة قد أضاعت شهرتها، إلا أن حماسة خطابه لا تزال موضع الإعجاب.

إن أصحاب الذوق المرهف نادرون، إلا أنه من السهل تمييزهم في المجتمع، وذلك عن طريق سلامة فهمهم، وسمو إمكاناتهم على غيرهم من البشر. والسيادة التي يكتسبونها، تجعل ذلك الاستحسان الحي الذي يستقبلون به أي نتاج عبقري، سائداً مسيطراً بشكل عام. وكثيرون من الناس يحسون بالجمال إحساساً واهياً غامضاً إذا تركوا لأنفسهم، إلا أنهم قادرون على استساغة أي لمسة رقيقة إذا حددت لهم. وكل مهتد إلى الاعجاب بالشاعر أو الخطيب الحقيقي يؤدي بدوره إلى هداية أخرى جديدة. وبالرغم من سيادة بعض التحيزات في وقت من الأوقات، إلا أنها لا تتحد أبداً في تكريم أي منافس للنبوغ الحقيقي، بل تخضع أخيراً لقوة الطبيعة والعاطفة الحقة. وهكذا، فبالرغم من أن الأمة المتمدنة يمكن أن تخطئ في اختيار فيلسوف تعجب به، إلا أنها لا يمكن أن تخطئ أمداً طويلاً في محبتها لشاعر ملاحم مفضل أو مؤلف تراجيدي.

إلا أنه بالرغم من محاولاتنا جميعها لتثبيت مقياس للذوق والتوفيق بين الأفكار المتنافرة للناس، فإنه لا يزال هنالك مصدران للاختلاف، وهذان وإن كانا

لا يكفيان لبلبلة حدود الجمال أو القبح، إلا أنهما غالباً ما يخدمان في إحداث اختلاف في درجات استحساننا أو ذمّنا. والمصدر الأول هو الأمزجة المختلفة المختلفة للأشخاص المعينين، والثاني هو الأخلاق والأفكار المعينة لعصرنا وبلادنا. إن المبادئ العامة للذوق واحدة في الطبيعة البشرية، وحيث يختلف الناس في أحكامهم نلاحظ عادة عيباً أو اعوجاجاً في مقدراتهم، ينبع من التحيز أو قلة المراس أو الافتقار إلى الرهافة. وثمة سبب حقيقي لمدح ذوق ما أو ذم آخر، إلا أنه، في حالة وجود تنوع في الإطار الداخلي أو الموقف الخارجي، بحيث يكون الطرفان على صواب، ولا يسمح الوضع بتفضيل واحد على الآخر، فإن ثمة درجة معينة من التباين في الحكم لا يمكن تجنبها. وعبثاً نبحث عن مقياس نستطيع بواسطته أن نوفق بين المشاعر المتضادة. إن شاباً ذا عواطف دافئة يتأثر بالصور الغرامية الرقيقة أكثر مما يتأثر بها رجل متقدم في السن يجد متعته في تأملات حكيمة فلسفية تتعلق بسلوك الحياة، والاعتدال في الانفعالات العاطفية. إن مؤلفنا المفضل في العشرين أوفيد، وهو في الأربعين هوراس، وقد يكون تاسيتوس مؤلفنا في الخمسين. وفي حالات كهذه، نحاول عبثاً أن ندخل في مشاعر الآخرين، ونحرر أنفسنا من هذه الميول التي هي طبيعية بالنسبة لنا. ونحن نختار كاتبنا المفضل كما نختار صديقنا تبعاً لتوافق في المزاج والميول، فإذا كان ما يسيطر على مزاجنا هو المرح أو الانفعال ورهافة العاطفة أو التأمل، فإن تلك الصفة المسيطرة هي بالذات التي تمنحنا مشاركة معينة مع الكاتب الشبيه بنا.

ثمة شخص يمتعه السمو، وآخر الرقة وثالث التهكم، كما أن هناك شخصاً يتمتع بحساسية قوية بالأخطاء وغرام كبير بما هو صحيح، وآخر ذا شعور حي بالجمال يصفح عن عشرين عيباً وشخصاً من أجل لمسة واحدة سامية أو شجية. ونحن نجد أذن رجل ما متجهة كلياً نحو الإيجاز والقوة، بينما تسر أذن الآخر بالتعبير الجزل الغني المتناغم. والبساطة هي تكلف بالنسبة لشخص ما، وزخرف

بالنسبة للآخر. وكل من الملهاة والتراجيديا والهجاء والقصائد لها مواليها الذين يفضلون نوعاً معيناً من الكتابة على غيره من الأنواع جميعها.

ومن الواضح أن الناقد يخطئ إذا حصر استحسانه في نوع أو أسلوب واحد من الكتابة وذم الأنواع والأساليب الأخرى جميعها. إلا أنه يكاد يكون من المستحيل أن لا نشعر بميل إلى ما يلائم مزاجنا واتجاهنا الخاص، وتفضيلات كهذه هي بريئة ولا يمكن تجنبها ولا يمكن أن تصبح منطقياً موضع النقاش، إذ ليس ثمة مقياس يمكن تقريرها بواسطته.

إننا نسر لسبب مشابه في معرض قراءتنا بالصور والشخصيات المشابهة لأشياء موجودة في عصرنا أو بلدنا أكثر مما نسر بتلك التي تصف مجموعة مختلفة من العادات. ولا يسعنا إلا أن نبذل جهداً كبيراً في التوفيق بين أنفسنا وبساطة الأساليب القديمة ومشاهدة الأميرات وهن يحملن المياه من النبع، والملوك والأبطال وهم يهيئون مأكولاتهم الخاصة. ونحن نعترف بشكل عام أن تمثيل هذه العادات ليس خطيئة عند المؤلف أو تشويهاً في القطعة، إلا أننا لا نتأثر بها حسياً تأثراً كبيراً. ولهذا السبب فإن نقل الملهاة من عصر إلى عصر، آخر، أو من أمة إلى أخرى، ليس أمراً سهلاً. والفرنسي أو الإنكليزي لا يجد متعة في «اندريا تيرنس» أو «كليتيا» مكيافللي، حيث لا تظهر السيدة الجميلة التي تدور الرواية حولها للمتفرجين ولو مرة واحدة بل تبقى خلف الكواليس بشكل يتلاءم مع المزاج المتحفظ للإغريق والطليان المحدثين. والرجل المتعلم المفكر يمكن أن يتسامح مع هذه العادات الغريبة، إلا أن الجمهور العادي لا يستطيع أبداً أن يجرد نفسه من عاداته وعواطفه المألوفة ويستسيغ صوراً لا تشبهها بأي شكل من الأشكال.

وهنا تعترضنا فكرة قد تكون ذات نفع في فحص القضية الشهيرة المتعلقة بالعلم القديم والحديث، إذ غالباً ما نجد أن الجانب الواحد يبرر كل سخف ظاهر عند القدماء بعادات العصر، بينما يرفض الجانب الآخر أن يعترف بهذا العذر، أو على

وأنا أرى أن الحدود المناسبة الأقل يصرح بأنه مجرد عذر للمؤلف لا للعمل المنجز. وأنا أرى أن الحدود المناسبة في هذا الموضوع، لم تحدد بين الطرفين المتنازعين إلا فيما ندر، وحين تصور عادات بريئة غير مألوفة لنا -كما ذكر أعلاه -يجب أن نقرها بكل تأكيد. أما من يصدم بها فإنه يقدم برهاناً واضحاً على رقة وتهذيب مصطنعين. ولو لم يراع الناس الانقلابات المتواصلة في الأخلاق والعادات، ولم يقروا سوى ما كان مناسباً للطراز السائد، فإن نصب الشاعر الذي هو أشد متانة من النحاس لابد من أن يتهاوى إلى الأرض كالطوب أو الطين. وهل نقذف جانباً صور أجدادنا بسبب ياقاتهم المكشكشة؟ ولكن ما يحدث في بعض الأحيان هو أن تتغير المبادئ الأخلاقية وقواعد اللباقة من عصر إلى آخر، وتوصف عادات شريرة دون أن توسم بالسمات المناسبة من حيث اللوم والاستحسان. وفي مثل هذه الحالات يجب أن نقر بأنها تشوه القصيدة وبأنها عيب حقيقي. وإنني لا أستطيع، بل لا أجد من اللياقة، أن أشارك في مثل هذه العواطف. ومهما عذرت الشاعر لتمشيه مع عادات عصره فإنني لا أستطيع أن أستسيغ مثل هذا الإنشاء. والافتقار الواضح إلى الإنسانية واللياقة عند الشخصيات التي صورها عدد من الشعراء القدماء، حتى هوميروس في بعض الأحيان، وكتاب التراجيديا الإغريق، يقلل كثيراً من قيمة أعمالهم العظيمة، ويمنح كتاب العصر الحديث ميزة عليهم. إننا لا نهتم بمصائر وعواطف أبطال خشنين كهؤلاء: بل إننا نستاء عندما نجد حدود الفضيلة والرذيلة مختلطة إلى هذا الحد. ومهما تساهلنا مع الكاتب بسبب تحيزاته، فإننا لا نستطيع أن نقنع أنفسنا بالمشاركة في عواطفه أو حمل المحبة لأشخاص نكتشف بوضوح أنهم أهل للوم.

يختلف هذا الحال بالنسبة للمبادئ الأخلاقية عنه بالنسبة للآراء النظرية من أي نوع كانت، وثمة تدفق وانقلاب متواصل في هذه الآراء؛ فالابن يعتنق نظاماً مختلفاً عما يعتنق الأب، ولا يكاد يوجد شخص واحد يستطيع أن يباهي بوجود

تماسك عظيم ووحدة في هذا الصدد. ومهما كان مقدار الأخطاء النظرية في الكتابات المهذبة لأي عصر أو بلد، فإنها لا تنتقص إلا القليل من قيمة هذه المؤلفات. ولا نحتاج إلا إلى تحويل معين في الفكر أو الخيال حتى نتفهم جميع الآراء التي كانت سائدة في ذلك الوقت، ونتذوق العواطف والنتائج المشتقة منها. إلا أننا نحتاج إلى مجهود عنيف كي نغير حكمنا على الأخلاق، ونثير عواطف من التأييد أو اللوم، والحب أو الكراهية، مختلفة عن تلك التي اعتدنا عليها منذ زمن طويل. وحين يكون الإنسان واثقاً من صواب مقياسه الأخلاقي الذي يحكم بواسطته، فإنه يغار عليه بحق، ولن يحور مشاعر قلبه لحظة واحدة ملاطفة لأي كاتب كان.

ومن بين جميع الأخطاء النظرية، نجد تلك المتعلقة بالدين أكثرها قابلية للمعذرة في مؤلفات العباقرة، ولا يسمح لنا أبداً أن نحكم على تمدن أو حكمة شعب ما أو فرد ما من خلال فظاظة مبادئهما اللاهوتية أو تهذيبها. والإنسان في الأمور الدينية لا يصغي إلى صوت العقل والمنطق الذي يحكمه في حوادث الحياة العادية، بل يفترض أن هذه الأمور موضوعة فوق مستوى معرفة العقل البشري كلياً. ولذا يتوجب على كل ناقد يدعي تكوين فكرة عادلة عن الشعر القديم أن يتجاهل سخافات النظام اللاهوتي الوثني، كما يجب أن تتحلى الأجيال القادمة بالتسامح نفسه بالنسبة لأجدادنا السابقين. ولا يمكن أن ننسب إلى أي شاعر خطأ بسبب مبادئه الدينية إذا كانت هذه المبادئ لم تستحوذ على فؤاده بشكل يخضعه لوصمة التعصب الديني أو الخرافات، وحيث يحدث ذلك نجد أنه يقضي على المشاعر الأخلاقية ويغير الحدود الطبيعية للرذيلة والفضيلة، وتغدو هذه المبادئ من أجل ذلك عيوباً دائمة، تبعاً للقانون المذكور أعلاه. ولا تكفي الآراء المزيفة وتحيزات العصر لتبرير هذه العيوب.

إن من الأمور الجوهرية بالنسبة للديانة الرومانية الكاثوليكية أن تثير كراهية عنيفة لكل عبادة أخرى، وأن تمثل جميع الوثنيين والمسلمين والهراطقة موضوعاً للغضب والانتقام الإلهي. وبالرغم من أن هذه المشاعر مذمومة في الحقيقة، فإنها تعتبر فضائل برأي المتعصبين لهذا المذهب، وتمثل في تراجيدياتهم وملاحمهم الشعرية كنوع من البطولة الإلهية. وقد شوه هذا التعصب الديني تراجيديتين جميلتين في المسرح الفرنسي، وهما بوليوكتي وأثاليا ففيهما منطلق لحماسة متطرفة لطرق خاصة في العبادة، مع كل ما يمكن تصوره من الأبهة، وهذه الحماسة تشكل الطابع السائد للأبطال. وعندما يرى «يهوذا» السامي «يوشافاط» وهي تتحدث مع ماثان كاهن بعل يصيح قائلاً لها: «ما هذا؟ أتتكلم ابنة داوود مع هذا الخائن؟ ألا تخشين أن تنشق الأرض وتقذف لهيباً يبتلعكما أنتما الاثنين معاً؟ أو أن تخرّ هذه الجدران المقدسة وتسحقكما سوياً؟ ما قصده؟ ولماذا يأتي عدو الله ليسمم بوجوده الشنيع، الهواء الذي نستنشقه؟». ويتلقى الحضور في المسرح الباريسي هذه المشاعر بالتصفيق الحاد، أما في لندن فإنهم يستمعون إليها بسرور مماثل لسرورهم وهم يستمعون إلى آخيل يقول إلى أجاممنون: إنه أشبه بالكلب في جبهته والغزال في قلبه، أو جوبيتر وهو يهدد جونو بعلقة شديدة إذا لم تهدأ.

وتغدو المبادئ الدينية عيباً في أي تأليف مهذب، عندما تصل إلى مستوي الخرافة، وتتطفل على كل عاطفة مهما كانت بعيدة عن الدين. وليس عذراً للشاعر أن تكون عادات بلاده قد أثقلت الحياة باحتفالات وعادات دينية لم ينعتق من نيرها أي جانب من جوانبها. وستبقى مقارنة بترارك عشيقته لورا بعيسى المسيح، أمراً مضحكاً إلى الأبد. ولن يقل عن ذلك سخفاً تقديم بوكاس، ذلك الفاسق المحبوب، تشكراته الخالصة إلى الله القدير وإلى السيدات لمساعداته في دفاعه عن نفسه ضد أعدائه.

صَامويل جونسون

جري

ولد توماس جري في كورنهيل في ٢٦ تشرين الثاني عام ١٧١٦ . وكان والده السيد فيليب جري كاتب عقود رسمية في لندن، وقد تلقى علومه المدنية في إيتون تحت رعاية خاله السيد إنتروبوس الذي كان حينذاك مساعداً للدكتور جورج . وعندما ترك جري المدرسة سنة (١٧٣٤) دخل «بيتر هاوس» في كمبردج وكان يتلقى معاشاً .

إن الانتقال من المدرسة إلى الكلية يعتبر بالنسبة لمعظم الطلاب الشباب بداية سنوات الرجولة والحرية والسعادة، إلا أنه يبدو أن جري لم يكن مسروراً في حياته الجامعية، إذ لم يرضه طراز الحياة في كامبردج ولا طرق التدريس فيها . وقد ظل يعيش كئيباً حتى بلغ الصف الذي لم يعد فيه الدوام على المحاضرات إجبارياً . وبما أنه قد عزم على مزاولة القانون العام فإنه لم يحصل على شهادة جامعية خلال هذه الفترة من حياته . وبعد أن قضى خمس سنوات في كامبردج، دعاه السيد هوراس ولبول، وكان قد اكتسب صداقته في إيتون، إلى مرافقته في أسفاره . وقد تجولا في فرنسا وإيطاليا . وتحوي رسائل جري خلال هذه الرحلة على سرد ممتع لأجزاء كثيرة من رحلتهما . غير أن الصداقة غير المتكافئة سرعان ما تنحل، فقد تخاصم الصديقان في فلورنسا وافترقا . ويعترف السيد ولبول الآن أن الخطأ آنذاك كان خطأه . ومهما كنا مغرضين، فإننا لو نظرنا إلى العالم للاحظنا إن الرجال الذين

---

(١) كان هذا البحث واحداً من أواخر مقدمات جونسون لكتابه «الشعراء الإنكليز» وقد ظهر في المجلد العاشر والأخير لهذه السلسلة التي روجعت حينذاك وسميت «بتراجم الشعراء» .

يضعهم تحسسهم بقميتهم فوق الرضوخ للذل، يميلون حين اختلاطهم مع من هم أعلى طبقة منهم إلى المحافظة على عزة نفوسهم بصورة مزعجة في شدة غيرتها وتدقيقها، ويتطلبون، في غمرة حماستهم لهذا الاستقلال الذاتي، اهتماماً خاصاً لا يمنحونه هم أنفسهم لغيرهم. وعلى أي حال، ومهما كان السبب، فالصديقان قد افترقا. ولاريب بأن تتمة الرحلة كانت مزعجة لكل منهما. وقد واصل جري الرحلة بطريقة تتناسب مع دخله الضئيل، مما لم يساعده على اتخاذ خادم له إلا في فترات متقطعة من بقية الرحلة.

وفي أيلول عام ١٧٤١ عاد جري إلى إنكلترا، ليدفن والده بعد شهرين من عودته. وكان والده قد صرف مبلغاً كبيراً من المال في شراء بيت جديد مما أنقص ثروته، وجعل جري يعتقد أنه أفقر من أن يدرس القانون. ولذا فقد عاد إلى كامبردج حيث حصل بعد فترة وجيزة على شهادة في القانون المدني. وباستثناء فترة قصيرة من الإقامة في لندن، فإنه قضى حياته في كامبردج دون أن يحب المكان أو سكانه، وحتى دون أن يدعي محبتهم.

وقد خسر في هذا الوقت السيد ويست ابن رئيس قضاة إيرلندة، وكان هذا صديقاً ذا قيمة كبيرة بالنسبة إليه، جديراً باحترامه بسبب كفاءاته التي أظهرها في رسائله وفي قصيدته إلى أيار التي احتفظ بها السيد ماسون، وكذلك بسبب إخلاصه الذي يتجلى في رأيه بذلك الجزء من مسرحية «أجريبينا» الذي أرسله إليه جري وكان في حينها قد بدأ بكتابة هذه التراجيديا. وربما كان رأي ويست هو الذي أوقف هذا العمل الفني. ولكن لاريب أن عدم انتهاء أجريبينا لم يكن خسارة للمسرح الإنكليزي على الإطلاق. ويبدو أن جري في هذه السنة (١٧٤٢) قد ابتدأ بكتابة الشعر بشكل جدي، فقد أنتج في هذا العام «قصيدة إلى الربيع» ثم «صورة عن إيتون» وقصيدة «إلى الشدائد». وكذلك فقد بدأ بكتابة قصيدة لاتينية بعنوان «مبادئ المعرفة».

يمكننا أن نستنتج مما رواه السيد ماسون، أن مطمح جري الأول كان آنذاك هو في أن يبرع في الشعر اللاتيني، ويا ليته أنجز هذه الخطة. فبالرغم من بعض الارتباك الذي نراه في عباراته في الوقت الحاضر، وبالرغم من بعض الغلطة في أوزانه الغنائية، فلاشك بأن ثروته اللغوية لا يتمتع بها سوى القلائل. وإن أبيات شعره، حتى عندما تكون غير كاملة، تكشف عن كاتب يمكن أن يجعله التمرين ماهراً بسرعة كبيرة. كان جري يعيش آنذاك في «بيتر هاوس»، دون أن يهتم بما يفعله أو يقوله الآخرون. وقد نمّى عقله ووسع إدراكه لا لسبب سوى التسلية وتنمية الذات. وبعد أن انتخب السيد ماسون عضواً في منزل «بمبروك» أحضر لجري زميلاً أصبح فيما بعد منقحاً لقصائده. وقد أشعلت محبته لجري وإخلاصه له حماسة وإعجاباً في نفسه لا يمكن أن نتوقعه من غريب محايد أو ناقد بارد.

وفي هذه العزلة كتب سنة ١٧٤٧ قصيدة عن «وفاة قطة السيد ولبول»، وفي السنة التي تلتها حاول كتابة قصيدة أكثر أهمية عن «الحكومة والتعليم». وتحتوي القطع المجزأة التي بقيت منها على كثير من الأبيات الممتازة.

أما نتاجه التالي، سنة ١٧٥٠، فكان مرثيته الذائعة الصيت «في مقبرة كنيسة» التي ما أن نشرت في مجلة لأول مرة حتى شهرته بين الناس. وحوالي هذا الوقت استلم دعوة من السيدة كوبهام، وكانت هذه سبباً في مؤلَّف غريب دعاه «قصة طويلة» لم تضف إلا القليل إلى شخصية جري.

وفي عام (١٧٥٣) نشر له السيد بنتلي عدة مقطوعات أرفقها برسوم. وكي يتشكل منها كتاب عمد إلى طبع جانب واحد من كل ورقة. وأعتقد أن القصائد واللوحات كانت متناسبة فيما بينها وقد بيعت بسرعة كبيرة. وفي هذه السنة فقد جري والدته.

وبعد ذلك، أي في عام (١٧٥٦)، عمد بعض طلاب الكلية ممن كانت غرفهم محاذية لغرفته، إلى التسلية بإزعاجه بضجيجهم المتكرر المزعج، وكما قيل، بمزاحهم الأكثر إساءة واستهانة. وبعد أن احتمل هذه الضجة فترة ما، رفع

شكواه إلى رؤساء الجمعية، ولم يكن له أصدقاء من بينهم، لذا لم يهتم أحد بشكواه فانتقل إلى منزل بمبروك.

وفي عام ١٧٥٧ نشر «تقدم الشعر» ثم «المنشد»، وقد اكتفى قراء الشعر في بادئ الأمر بالتحديق في هاتين القصيدتين بدهشة صامتة. وقد اعترف بعض من حاول قراءتها بعدم قدرتهم على فهمها، مع أن واربرتون قال إنهما فهمتا كما فهمت آثار ملتون وشكسبير، التي كان الإعجاب بها هو الطراز السائد. وقد كتب جاريك بضعة أبيات في مدحهما، وأخذ بعض الرواد الضليعيين على عاتقهم إنقاذهما من الإهمال.

وبعد فترة قصيرة كان هنالك الكثيرون من المعجبين الذين تقبلوا بسرور ما كشف لهم من هذه النقاط الجميلة التي لم يستطيعوا رؤيتها في السابق.

غدت شهرة جري كبيرة في هذه الفترة من حياته. وبعد وفاة «سيبر» كان له الشرف في أن يرفض منصب شاعر الدولة، الذي قُدِّمَ بعد رفضه له للسيد وايتهيد. وبعد فترة غير طويلة، قاده حب استطلاعه من كامبردج إلى مسكن قرب «المتحف» حيث أقام ثلاث سنوات وهو يقرأ وينقل. ويبدو أنه لم يتأثر بالقصيدتين «السهو» و«الغموض» اللتين سخرتا من غنائياته بكثير من الاحتقار ودون أي أصالة.

وعندما توفي رئيس قسم التاريخ الحديث في كامبردج، دُغْدِغَ وشُجِّعَ على حد قوله حتى طلب هذا المنصب من اللورد بيوت، إلا أن هذا أرسل له رفضاً مهذباً، وأعطي المنصب للسيد بروكيت أستاذ السيد جيمس لوثر.

كانت بنيته ضعيفة، ونظراً لاعتقاده بأن صحته تتحسن بالتمرين وتغيير المكان، فإنه قام برحلة إلى إسكتلندة عام (١٧٦٥)، وقد كان سرده الكامل لهذه الرحلة طريفاً أنيقاً. وبما أن فهمه كان واسعاً، فقد توسع حب الاستطلاع لديه ليشمل جميع الأعمال الفنية والمظاهر الطبيعية والنصب التذكارية. وقد عقد بالطبع صداقة مع الدكتور بيتي، إذ وجد فيه فيلسوفاً شاعراً ورجلاً طيباً. وقد قدمت له كلية ميرسكال في أبردين درجة الدكتوراه في القانون. إلا أنه ظن أن من اللباقة أن

يرفضها، وذلك لأنه أهمل الحصول عليها في كامبردج. وقد منح أخيراً دون سعي منه ما التمسه سابقاً دون جدوى، إذ إن منصب رئاسة قسم التاريخ بات شاغراً مرة ثانية. وتلقى عرضاً لهذا المنصب عام (١٧٦٨) من قبل الدوق جرافتون فقبله واحتفظ به حتى مماته. وكان دائماً يعد محاضراته ولكنه لم يراجعها على الإطلاق، ولذا فقد كان قلقاً لإهماله واجبه، وطالما حاول تهدئة هذا القلق بتخطيطات إصلاحية، وبقرار، أعتقد أنه اتخذه، وذلك بتعليل نفسه بالاستقالة من منصبه، إذا وجد أنه غير قادر على الاضطلاع به.

واضطره سوء صحته إلى رحلة أخرى، فزار سنة (١٧٦٩) وستمورلاند وكمبرلاند. ومن يقرأ سرده الحكائي لرحلاته، يتمنى لو أنه أكثر من السفر ومن الحديث عن هذه الأسفار. إلا أن علينا عن طريق الدراسة في البيت أن نحصل القدرة على السفر بذكاء وبصورة أفضل.

ثم أوشكت أسفاره ودراساته على الانتهاء، وأصاب النقرس معدته بعد أن قاوم هجمات ضعيفة له، ولم تنجح الأدوية في علاجه، ونتجت عنه تشنجات عنيفة أدت إلى وفاته في ٣٠ تموز عام ١٧٧١.

أما بالنسبة لشخصيته، فإنني أرغب في تبني خطاب كان قد تبناه السيد ماسون، وكتبه القس السيد تمبل رئيس كنيسة القديس جلفياس في كورنوول. وأنا، كأكثر الناس رغبة في مصلحته، آمل أن يكون ما ورد في هذا الخطاب صحيحاً.

«ربما كان أكثر رجال أوروبا علماً، كما كان مطلعاً على الأقسام العميقة اللطيفة في العلوم بشكل دقيق غير سطحي. لقد كان يعرف كل فرع من فروع التاريخ الطبيعي والمدني، وقد قرأ لجميع المؤرخين المبتكرين في إنكلترا و فرنسا وإيطاليا، كما كان عالماً عظيماً في الآثار القديمة. أما النقد والميتافيزيك والأخلاق والسياسة فقد كانت تشكل جزءاً هاماً من دراسته. كما أن الرحلات والأسفار على جميع أنواعها كانت تسليته المفضلة. وكان يتمتع بذوق رفيع في الرسم والطباعة

والعمارة والبستنة. وبهذا الرصيد من المعرفة لابد من أن يكون حديثه مفيداً ممتعاً على حد سواء. إلا أنه كان بالإضافة إلى ذلك رجلاً صالحاً ذا فضل وإنسانية. غير أن الإنسان لا يخلو من عيب أو نقص، وأعتقد أن عيبه الأكبر هو تصنع الرهافة حتى التخنث، والتأنق الواضح، واحتقار أو ازدراء من هم أقل منه شأناً في العلوم. وكذلك فقد كان يعاني إلى حد كبير من ذلك الضعف، الذي كان فولتير يشمئز منه، عند السيد كونغريف: ورغم أنه كان يبدو عليه أنه يقيم الآخرين حسب تقدمهم في المعرفة إلا أنه لم يكن يحتمل أن ينظر إليه فقط كمجرد مثقف. ومع أنه كان يفتقر إلى النسب الرفيع والثروة والمركز إلا أن رغبته كانت في أن يعتبر سيداً مستقلاً ذاتياً يقرأ لتسليته الخاصة. وقد يقال وماذا تهمنا معرفة كهذه إذا كان إنتاجها ضئيلاً إلى هذا الحد؟ وهل تستحق قصائد قليلة خلفها لنا جري كل هذه الجهود التي بذلت؟ ولكن لنعتبر أن السيد جري لم يستخدم وقته لصالح الآخرين، لقد فعل ذلك بالنسبة لشخصه دون ريب. وقد أمضى وقته بسعادة مكتسباً أشياء علمية جديدة يومياً، فاتسع عقله ورق قلبه وتقوت فضيلته، وبدا له العالم والبشر دون قناع، وتعلم أن يعتبر كل شيء سخيفاً وغير جدير بانتباه رجل حكيم، باستثناء تعقب المعرفة والتدرب على الفضيلة بالصورة التي غرسها الله فينا».

وقد أضاف السيد ماسون إلى هذه الصفات حديثاً خاصاً عن مهارة جري في علم الحيوان. وقد علق بأن تخنث جري كان يبلغ الحد الأقصى في التصنع أمام من لم يكن يرغب في إرضائهم: وقد اتهم ظلماً بأنه يجعل المعرفة العلمية السبب الوحيد في تفضيله للأشخاص، ذلك لأنه لم يكن يحترم من لم تتوفر هذه الصفة فيهم.

ومن تفحصي الطفيف لخطاباته أثناء القيام بواجبي، شعرت بأنه ذو إدراك واسع جداً وفضول لا حدود له، وأن أحكامه أحكام مدروسة، وأنه رجل إذا أحب فإن حبه كبير. وهو متأنق صعب الإرضاء، وكثيراً ما يستخدم احتقاره ضد التشكك والإلحاد، وهذا أمر يستحق التأييد، وسأورد حكايته القصيرة عن شافتسبري:

«تقول إنك لا تتصور كيف أصبح اللورد شافتسبري فيلسوفاً مألوفاً. وسأخبرك بذلك. لقد كان لورداً أولاً، ومغروراً كأي قارئ من قرائه ثانياً، والناس يميلون إلى الاعتقاد بما لا يفهمونه ثالثاً، ويصدقون أي شيء إذا لم يجبروا على تصديقه رابعاً، ويحبون أن يسلكوا طريقاً جديداً، حتى ولم لم تؤد إلى أي مكان خامساً، ولقد كان يعتبر كاتباً مجيداً يعني دائماً أكثر مما يكتب سادساً. أترغب في أسباب أخرى غير هذه؟ لقد كادت فترة الأربعين عاماً تتلف هذا السحر. إن لورداً ميتاً يتساوى في قبره مع الأشخاص العاديين، والغرور لا دخل له في هذا الموضوع. إن الطريق الجديدة قد باتت قديمة».

وقد أضاف السيد ماسون من معلوماته الخاصة أنه، بالرغم من فقر جري، لم يكن طامعاً في الحصول على المال، وأنه كان مستعداً لمساعدة المحتاجين من القليل الذي يملكه.

أما شخصه كأديب فقد كان له شذوذ الخاص، إذ لم يتعود أن يسود مقطوعاته أولا ثم يصححها، بل كان يجهد في صنع البيت أثناء تكوينه حين ينظم.

وكانت له طريقة لا تتسم بالشذوذ الشديد، هي أنه لا يستطيع الكتابة إلا في أوقات معينة أو في اللحظات السعيدة. أما بالنسبة لحذلقته الغريبة فقد كنت أود أن يكون أسمى من ذلك، نظراً لعطفي عليه كرجل علم وفضيلة.

والآن حان دور النظر في شعر جري، وأود أن لا أعتبر عدواً له إذا اعترفت بأنني لا أجد من المتعة في تأمل شعره ما أجده في سيرة حياته.

في «قصيدة إلى الربيع» مسحة شاعرية في اللغة والفكرة، غير أن اللغة مفرطة في ثرائها، والفكرة لا تحوي شيئاً جديداً. وقد استعمل في الآونة الأخيرة الصفات المشتقة من اسم الذات، والمضاف إليها نهاية اسم المفعول كالمستوى المثقف والضفة الأقحوانية. إلا أنني أسفت عندما رأيت في أبيات شاعر عالم كجري تعبيراً مثل «الربيع المعسّل».

إن أخلاقيته في التعبير طبيعية لكنها قديمة أكثر من اللازم والنتيجة حسنة.

أما قصيدة «القطة» فلا ريب أن مؤلِّفها اعتبرها لوناً من العبث، ومع ذلك فلم تكن عبثاً مُوَفَّقاً. وفي الفقرة الأولى منها «الأزهار الزرقاء التي تزهر»، نجد القافية متكلفة والقطة «سيلايما» تلقب بحورية البحر، وفي هذا جور على اللغة والمعنى، إلا أن جري حين وجد هذه التسمية استغلها استغلالاً حسناً، وفي البيتين التاليين:

«أي قلب لامرأة يحتقر الذهب؟»

«وأي قطة تنفر من السمك؟»

يعود البيت الأول إلى الحورية فقط والثاني إلى القطة. أما الفقرة السادسة من القصيدة فتحوي حقيقة كئيبة هي «أن الشخص المتميز ليس له صديق». إلا أن الفقرة الأخيرة تنتهي بجملة موجهة ليست لها علاقة بالهدف، فلو كان «الذي لمع ذهباً» لما دخلت القطة في الماء، ولو دخلت لما غرقت. أما «صورة كلية إيتون» فلا توحي لجري بشيء لم يتحسسه ويشعر به أي مشاهد آخر. أما ابتهاله «لنهر التيمز الأب» كي يخبره عمن يدفع العوامة أو يقذف الكرة فهو تافه وغير مجد، «ونهر التيمز» الأب لا يتمتع بوسائل أفضل من وسائله لمعرفة ذلك. أما صفة الصحة النضرة فهي غير رشيقة. ويبدو أنه لا يفهم معنى هذه الكلمة بدقة أو أنه كان يعتقد أن لغته تكون أكثر شاعرية كلما بعد عن الاستعمال العادي؛ لقد وجد في تعابير درايدن «الربيع عابق بالعسل»، وهو تعبير يصل إلى أقصى حدود اللغة، فأخذه ودفعه خطوة أخرى نحو الغموض، فجعل «الرياح الهوجاء تعبق بالسرور والشباب».

أما قصيدته «عن الشدائد» فقد استوحاها من [أيتها الآلهة التي تحكم أنتيوم السعيدة] إلا أن جري قد فاق الأصل بتنويع عواطفه وتطبيقها الأخلاقي، فجاءت هذه المقطوعة شاعرية منطقية في آن واحد، ولذا فلن أنتهك حرمتها باعتراضات طفيفة.

لقد قادني البحث الآن إلى قصيدته التوأم «العجب العجاب للعجائب» هذه القصيدة التي نُبذت في بادئ الأمر بالإجماع بسبب الجهل العامي، أو بسبب الحس

السليم، ثم اقتنع الكثيرون فيما بعد على أي حال بأنها ممتعة حقاً. وأنا أحد هؤلاء الأشخاص الذين يرغبون في المتعة، ولذا فسأحاول بسرور أن أجد معنى المقطع الأول «لتقدم الشعر».

يبدو أن جري يخلط من فرط سروره بين صورتي «الصوت المنتشر» و«الماء الجاري»، مما جعله يستعمل تعبير «جدول من الموسيقى». ولكن أين هي الموسيقى التي تستطيع، مهما كانت ناعمة وقوية بعد زيارة الأدوية الخضراء، أن تهوي بشدة فوق المنحدر فتجعل الصخور تهدر والأحراج تتمايل وأغصانها صدى لزئيرها؟.

إذا قيل هذا عن الموسيقى فهو سخف، وإذا قيل عن الماء فليست له علاقة بالهدف. والفقرة الثانية التي تعرض صورة عربة مارس ونسر جوبتر ليست جديرة بالملاحظة، والنقد يترفع عن ملاحقة طالب مدرسة حين يستعمل صوراً مبتذلة.

ويمكن أن يوجه الاعتراض نفسه إلى الفقرة الثالثة المشتقة من المثيولوجيا، إلا أنها أكثر من سابقتها مماثلة للحياة الواقعية. وفي «الأخضر المخملي» لإيدليا شيء من التصنع. وإذا اشتقت الصفة أو الاستعارة من الطبيعة فإنها ترفع من شأن الفن، أما إذا اشتقت من الفن فإنها تزري بالطبيعة. إن جري شديد الولع بالكلمات المركبة تركيباً مرتجلاً، «فالمتلألئ - المتعدد» كانت سابقاً موضع ذم لأنها غير قياسية، إذ يمكننا أن نقول «متعدد البقع»، ولكننا لا نستطيع أن نقول «المبقع المتعدد»، غير أن الفقرة، على أي حال، تحوي شيئاً يمتع.

أما بالنسبة للثلاثية الثانية من الفقرات، فالفقرة الأولى تحاول أن تقول شيئاً كان من الممكن أن تقوله، لولا أن اعترضها هايبريون. والثانية تصف بإتقان السيادة العالمية للشعر. إلا أنني أخشى ألا تصدر النتيجة عن المقدمات، فمغائر الشمال وسهول تشيلي ليست مساكن للمجد والحياء الكريم. إلا أن فكرة تلازم الشعر والفضيلة فكرة سارة لدرجة تجعلني أغفر لمن يقرر صحتها.

والفقرة الثالثة تتفجر بكلمات «دلفي» و«إيجين» و«اليسوس» و«مياندر» و«النافورة المقدسة» و«الصوت الرزين». إلا أننا نجد في كل قصائد جري نوعاً من

البهاء الثقيل الذي نود إقصاءه. وموقفه في آخر الأمر مزيف: ففي زمن دانتي وبترارك الذي يشتق جري منه أول مدرسة في الشعر، كانت إيطاليا تخضع خضوعاً شاملاً للقوة الغاشمة والرذيلة والجبن، ولم تكن حالتنا أفضل من ذلك عندما استعرنا الفنون الإيطالية أول مرة.

أما الفقرة الأولى من الثلاثية الثالثة فتقدم لنا ميلاداً ميثولوجياً لشكسبير. وما قيل عن هذا النابغة العظيم صحيح، إلا أن طريقة القول لم تكن حسنة. إن فخفخة الأداء قد أدت إلى إخفاء الآثار الحقيقية لهذه القدرة الشعرية. وحيث تكون الحقيقة كافية لملء العقل، يغدو الخيال عديم النفع. والتقليد يحط من قيمة الأصالة.

إن روايته عن فقدان ملتون لبصره صحيحة، وقد أحسن في تصورها شعرياً إذا افترضنا أنها جاءت نتيجة دراسته لتكوين قصيدته، وهذا افتراض مسموح به بكل تأكيد. إلا أنه ليس لعربة درايدين وجواديه ميزة خاصة، ويمكن لأي راكب آخر أن يستقلها.

أما قصيدة «الشاعر» فتبدو لأول وهلة وكأنها محاكاة لنبوءة نيروس كما لاحظ ألجاروتي وغيره، ويظن ألجاروتي أنها تمتاز عن الأصل. وإذا كان تفضيله يعتمد فقط على ما في القصيدتين من تصوير وحيوية فإن حكمه صحيح. وثمة في قصيدة «الشاعر» قوة أكبر وتفكير أكثر وتنويع أشد، إلا أن المحاكاة أقل شأناً من الإبداع، وقد جاءت هذه المحاكاة في وقت غير مناسب. أما رواية هوراس فكانت قابلة للتصديق عند الرومان، إلا أن إحياءها ينفرنا منها بسبب كذبها الظاهر الذي يصعب التجاوز عنه.

وليس من الصعب في شيء أن نختار حادثة فريدة ونضخمها إلى حجم هائل بحشوها بخيالات ونبوءات خرافية، لأن الذي يبحث عن الأمور المحتمل حدوثها يستطيع دائماً أن يعثر على الأمور المستغربة، وليس في ذلك فائدة كبيرة. ونحن لا نتأثر إلا بما نؤمن به. ولا نستطيع أن نتقدم إلا إذا وجدنا ما نحاكيه أو نتخلى عنه. لذلك فأنا أرى أن قصيدة «الشاعر» لا تقدم لنا أي حقيقة أخلاقية كانت أم سياسية

إن فقراته طويلة، شديدة الطول، وخاصة الثالثة منها، والقصيدة تنتهي قبل أن تألف الأذن وزنها، ونتيجة لذلك فهي تنتهي قبل أن تفسح المجال لتوافق أنغامها وتكرارها كي تمنح أي متعة.

وقد اشتهرت الفقرة الأولى ببدايتها الفجائية، إلا أن أوجه الجمال التكنيكية لا يمتدح إلا مبدعها. وفي مقدور أي إنسان أن يندفع فجأة في موضوعه، كما يتبين لأي شخص يقرأ ترنيمة جوني أرمسترونج:

- هل في إسكتلندا جميعها رجل-

كما أن توحيد الحروف الأولى للكلمات هو أقل من مستوى قصيدة تحاول أن تكون بليغة.

في الفقرة الثانية وصف جيد «للشاعر». أما في الثالثة فنجد سخافات من المثيولوجيا المهجورة. فعندما يقال لنا إن «كادوالو أخرس البحر العاصف» وأن «مودرد أجبر بلين ليمون الضخم على أن يحني رأسه المكلل بالغيوم»، يرتد انتباهنا عن هذه الرواية المعادة التي قوبلت باحتقار حتى عندما تليت أول مرة.

وقد استعار قصيدة «حياكة الغطاء الدائر» حسب اعترافه، من شعراء الشمال. إلا أن هذا النسيج، هو على الأغلب، من صنع الطاقات النسائية كما هو شأن فن غزل خيط الحياة في ميثولوجيا أخرى. والسرقة خطرة دائماً. وقد جعل جري من الشعراء المذبوحين نساجين، وذلك بواسطة رواية خيالية شنيعة متناقضة. وهم بعد ذلك يستدعون «لحياكة السدى أولاً وبعد ذلك اللحمة» وليس في هذا كبير دقة، لأن حياكة قطعة النسيج تتم بتحريك المكوك وهو يحمل خيوط اللحمة عبر خيوط السدى. وقد كلفه البيت الأول غالياً وجره إلى استعماله المخفق لما يلي «أفسح مكاناً واسعاً وحافة كافية» وليس عنده على أي حال أسوأ من هذا البيت.

أما الفقرة الثالثة من الثلاثية الثانية فقد فازت بأكثر بكثير مما تستحق من المديح، فالتشخيص غير واضح، والعطش والجوع ليسا متشابهين. وكي يصبح التصوير كاملاً، يجب تمييز خصائص الواحد عن الآخر. وفي الفقرة ذاتها يقال لنا كيف «تُغَذَّى الأبراج» إلا أنني لن أبحث عن أخطاء معينة أخرى. والملاحظ أن القصيدة يمكن أن تنتهي بعمل أفضل أمثولة، والانتحار دائماً أمر لا يكلف الاهتداء إليه أدنى تفكير.

تتسم هذه القصائد بتجمعات براقة من زخارف غير أنيقة تستجلب النظر أكثر مما تمنح المتعة، والصور يضخمها التصنع، واللغة تغلظ من وطأة التكلف، ويبدو أن عقل الكاتب يعمل بعنف غير طبيعي. «أمر مزدوج، مزودج-جهد ومشقة». وفي كبريائه نوع من الزهو، وهو طويل لأنه يمشي على أطراف أصابعه، وفنه وصراعه أشد وضوحاً مما ينبغي، كما أنه يفتقر إلى مظهر السهولة والطبيعية.

ولن نكون منصفين إذا أنكرنا أوجه الجمال المتوفرة لديه: فشخص على شاكلته ذو علم كبير وجهد عظيم لا يمكن إلا أن ينتج شيئاً قيماً. وفي أسوأ حالاته، لا يسعنا إلا أن نقول إنه أساء توجيه مخطط جيد. وترجمته للشعر الشمالي والويلزي تستحق الثناء، فهو يحافظ على الصور، وغالباً ما يرقيها، إلا أن اللغة لا تشبه لغة أي شاعر آخر.

أما بالنسبة لطبيعة مرثاته فإنه يسرني أن أتفق مع القارئ العادي، وبالرغم من كل ألوان التهذيب الناجم عن الرقة والمثل الثقافية، فإن الحكم النهائي على القيم الشعرية متروك لحس القراء السليم الذي لم تفسده التحيزات الأدبية. إن «مقبرة الكنيسة» تعج بخيالات تجد مرآة لها في كل عقل، وبعواطف لها صدى في كل نفس. والفقرات الأربع التي تبتدئ بـ «وحتى هذه العظام» مبتكرة: فلم أر مثل هذه الأفكار في أي موضع آخر، غير أن من يقرؤها هنا يقنع نفسه بأنه قد شعر بها دائماً. ولو كتب جري مثل ذلك دائماً لكان لومه أو مديحه عديم الجدوى.

توماس دي كنسي

حول قرع البوابة في «مكبث»[1]

كنت دائماً، ومنذ حداثتي، أشعر بحيرة عظيمة بصدد نقطة واحدة في «مكبث» هي هذه: كان قرع البوابة الذي يتبع مقتل دنكان يحدث في مشاعري تأثيراً لا أستطيع أن أجد سبباً له. هذا التأثير هو أن القرع كان يعكس على القاتل هولاً عميقاً غريباً ووقاراً عميقاً. إلا أنني، بالرغم من محاولتي بإصرار وعناد أن أفهم سبب ذلك، بقيت سنوات عديدة عاجزاً عن فهم سبب هذا التأثير.

وهنا أتوقف لحظة واحدة لأنذر القارئ بأن لا يعير فهمه أدنى انتباه إذا تعارض هذا الفهم مع أي من قواه العقلية الأخرى. فالفهم المحض، مهما كان نافعاً ولا يمكن الاستغناء عنه، هو أحقر قوى العقل البشري وأقلها جدارة بالثقة، إلا أن معظم الناس لا يثقون بسواه. وهو يفي بأغراض الحياة اليومية، ولكنه لا يكفي للأهداف الفلسفية. واستشهاداً على ذلك أستطيع أن أستخرج آلافاً من الأمثلة، ولكنني سأكتفي بذكر واحد منها فقط: اطلب من أي شخص لم يهيئ نفسه سابقاً لمثل هذا الطلب بمعرفة للرسم النظري، أن يرسم بشكل سريع أبسط منظر يعتمد على قوانين ذلك العلم؛ كأن يرسم مثلاً جدارين كل منهما عمودي على الآخر، أو منظر بيوت على جانبي شارع ما، كما يراها شخص ينظر إلى الشارع من طرف

---

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في «مجلة لندن»، تشرين أول ١٨٢٣.

واحد؛ إن هذا الشخص سيكون في جميع الحالات عاجزاً كلياً عن إحداث أدنى شبه بما طلب منه، إلا إذا اتفق أن كان هذا الشخص قد لاحظ كيف يبرز الفنان هذا الأثر في صوره. ولكن ما السبب في ذلك وهو يرى هذا الأثر كل يوم في حياته؟ السبب هو أنه يسمح لفهمه أن يتحكم في عينيه. وفهمه الذي لا يشتمل على معرفة بديهية بقوانين النظر، لا يستطيع أن يمده بسبب يبرر له أن خطاً أفقياً معروفاً بذلك، ويمكنه البرهنة على أنه أفقي، يجب أن لا يظهر أفقياً، كما أن خطاً يصنع مع العامود زاوية حادة يبدو له وكأنه يشير إلى بيوت ينهال بعضها فوق بعض. ولذا فإنه يصنع خطوط بيوته أفقية ويخفق في إحداث التأثير المطلوب. هنا إذن مثال من أمثلة عديدة حيث لا يسمح للفهم فقط أن يسيطر على العينين، بل يسمح له بكل تأكيد أن يطمس العينين طمساً، فلا يصدق الإنسان شهادة فهمه ضد عينيه فقط، بل إن ما هو أفظع من ذلك، هو أن هذا الأبله لا يشعر بأن عينيه قد قدمتا هذه الشهادة من قبل. إنه لا يعرف أنه قد رأى ما قد رآه كل يوم في حياته.

ولأعد من هذا الاستطراد. إن فهمي لم يستطع أن يزودني بأي سبب يجعل قرع البوابة في «مكبث» يحدث أي تأثير سواء أكان مباشراً أم منعكساً. وفي الواقع فإن فهمي أكد بشدة استحالة إحداث أي أثر. إلا أنني كنت أعرف ما هو أفضل من ذلك، فقد شعرت بأن القرع قد أحدث أثراً، فانتظرت وتعلقت بهذه المشكلة حتى أتمكن، بمزيد من المعرفة، أن أصل إلى حل لها.

وأخيراً، في عام ١٨١٢، بدأ السيد وليامز في الظهور على مسرح راتكاف هايوي وارتكب تلك الجرائم الفريدة التي أكسبته شهرة لامعة أبدية. ويجب أن ألاحظ بهذه المناسبة أن هذه الجرائم قد أحدثت أثراً سيئاً، وذلك بجعلها خبير الجرائم متعنتاً في ذوقه وغير راض عن أي شيء قد تم في هذا المضمار، فجميع الجرائم تبدو كالحة أمام حمرة جرائمه القانية. وكما قال لي هاوٍ مرة بلهجة متذمرة:

«لم يحدث شيء فعّال على الإطلاق منذ زمنه، وإذا تم شيء فهو غير جدير بالذكر أبداً». إلا أن هذا خطأ، ومن غير المقعول أن نتوقع أن يكون جميع الرجال فنانين عظاماً ونوابغ كالسيد وليامز. ولعلنا نذكر الآن أن الحادثة نفسها (قرع الباب على أثر الانتهاء من عملية الإفناء) التي اخترعتها عبقرية شكسبير تحدث في أول هذه الجرائم (جريمة الحارس)، وكل المحكّمين الصالحين، وكذلك أكثر الهواة شهرة، قد اعترفوا بلياقة ما أوحى به شكسبير بمجرد أن حدث ذلك. وهذا دليل جديد على أنني محق في الاعتماد على شعوري الخاص في معارضة عقلي. ومرة ثانية دفعت نفسي لدراسة المشكلة، وبعد فترة وجدت حلاً يرضيني هو التالي: الجريمة في الأحوال العادية حيث يوجه العطف كلياً نحو الشخص القتيل، هي حادثة من الرعب الفظ الدنيء، ولهذا السبب يقتصر الاهتمام خاصة على الغريزة الطبيعية الحقيرة التي نتمسك بواسطتها بالحياة. وهذه الغريزة التي لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة للقانون الأول لحب البقاء، لا تتغير نوعاً لدى جميع الكائنات البشرية (مع أنها مختلفة من حيث الدرجة). ولذا فإن هذه الغريزة بسبب تدميرها لجميع الفروق والنزول بأعظم الرجال إلى مستوى «الصرصار الضعيف الذي ندوسه بأقدامنا»، تعرض الطبيعة البشرية في أحقر حالاتها وأذلها. ومثل هذه الحالة لا تناسب أهداف الشاعر. ماذا يفعل إذن؟ يجب أن يوجه الاهتمام إلى القاتل. يجب أن نشاركه شعوره (وأعني بالطبع مشاركته مشاركة فهم نتعرف بواسطتها مشاعره ونتفهمها، ولا أعني أن نعطف عليه عطف شفقة أو موافقة على فعله). إنه ليسيطر على القتيل رعب هائل يسحق الصراع الفكري جميعه، ويقمع تدفق الانفعالات والأهداف وتتابعها، فالخوف من الموت الفوري يضربه «بعصاه المتحجرة». أما القاتل، القاتل الذي يرضي الشاعر، فيجب أن تعصف في نفسه ثورة عظيمة من الانفعالات -الغيرة، الطموح، الانتقام، الكراهية- تخلق في داخله جحيماً، وإلى هذا الجحيم يجب أن نوجّه نظرنا.

وسعياً وراء إشباع الطاقة الإبداعية الهائلة الفياضة في نفسه، قدم لنا شكسبير في «مكبث» مجرمين. وكما هي العادة فقد ميز بينهما بشكل ملحوظ، ولكن، بالرغم من أن الصراع في عقل مكبث كان أعظم منه في عقل زوجته، إلا أن الروح المتنمرة كانت أشد يقظة عندها. ومشاعره كانت في أساسها عدوى تسري منها، ولكنهما ما إن تورطا أخيراً في الإجرام حتى اتخذ كل منهما العقلية الإجرامية الضرورية. وكان التعبير عن هذا أمراً ضرورياً. ولهذا السبب، ومن أجل أن يجعلهما خصماً أكثر تناسباً مع طبيعة ضحيتهما غير المؤذية (دنكان الرؤوف)، وكي يشرح «اللعنة الشديدة المترتبة على قتله»، كان على شكسبير أن يُعبِّر عن ذلك بقوة غريبة، فيشعرنا بأن الطبيعة الإنسانية-أي الطبيعة السماوية للمحبة والرحمة المنتشرة في قلوب جميع المخلوقات، والتي يندر أن تنعدم كلياً في الإنسان- قد رحلت واختفت وماتت، وحلت محلها الطبيعة الشيطانية. وقد حقق شكسبير هذا التأثير بشكل مدهش في الحوار وفي المناجاة الشخصية. وأتمّه نهائياً بواسطة الوسيلة التي ندرسها الآن، ولها ألتمس الآن انتباه القارئ. وإذا حدث للقارئ أن شاهد زوجته أو ابنته أو أخته في نوبة إغماء، فلابد أنه لاحظ أن أكثر اللحظات تأثيراً في هذا المنظر هي اللحظة التي تعلن فيها تنهيدة أو حركة عودة الحياة المعلقة. أو إذا وُجد القارئ في عاصمة كبيرة أثناء تشييع جنازة ضخمة لبطل قومي عظيم، وحدث أن سار بجانب الطريق التي مرت بها الجنازة، فإنه يشعر بالاهتمام العميق الذي كان يغمر قلب الإنسان في تلك اللحظة. وإذا حدث في تلك اللحظة بالذات أن سمع فجأة صوت العجلات وهي تجلجل مبتعدة عن المكان معلنة تبدد ذلك المنظر المؤقت، فإنه يشعر بأنه لم تمر عليه لحظة من قبل في حياته تشعره بهذا التوقف والسكون في الحياة العادية، تعادل في تأثيرها وكمالها تلك اللحظة التي انقطع فيها التوقف وعادت فيها فجأة الحياة البشرية إلى مجاريها. وأفضل طريقة لشرح عمل من أي اتجاه كان، وقياسه وجعله مفهوماً، هي ردة الفعل. ولنطبق هذا

على «مكبث» وهنا، كما قلت، يتوجَّب التعبير عن تراجع القلب البشري ودخول القلب الشيطاني بشكل محسوس. لقد عبر إلى عالم آخر، ونقل المجرمان خارج منطقة الأمور والأهداف والرغبات البشرية. لقد تغيرت هيأتهما: فالسيدة «مكبث» قد جُرِّدَت من الجنس، ونسي مكبث أنه ولد من امرأة، فطابق كلاهما صورة الشياطين. وتجلى لنا فجأة عالم الشياطين، ولكن كيف ينقل هذا إلينا فنلمسه؟ فلكي يدخل هذا العالم الجديد، يجب أن يختفي العالم القائم لوقت ما، ويجب أن يعزل المجرمون والجريمة ويقتطعوا من المد العادي وتتابع الأمور البشرية بخليج لا حد له، ثم يسجنوا ويعزلوا في معزل عميق. ويجب أن نشعر بأن عالم الحياة العادية قد توقف فجأة -راح في سبات عميق أو غيبوبة- أو وضع في هوة مخيفة، يجب أن يفنى الزمن وتلغى العلاقات بين الأشياء، وينسحب الجميع في إغماءة شديدة وتوقّفٍ للانفعالات الأرضية. وهكذا يكون الحال عندما يتم العمل ويصبح فعل الظلام كاملاً، ثم يتبدد عالم الظلام في السحب كموكب احتفال ويسمع القرع على البوابة، فيعرفنا بطريقة مسموعة أن ردة الفعل قد بدأت، وبدأ العالم البشري يتدفق إلى العالم الشيطاني، وشرعت نبضات الحياة تضرب من جديد، فتجعلنا إعادة تأسيس العالم الذي نعيش فيه، نشعر شعوراً عميقاً بالفترة الاعتراضية المخيفة التي أوقفتها عن الاستمرار.

أيها الشاعر العظيم، إن أعمالك ليست كأعمال الآخرين، مجرد آثار فنية عظيمة، بل هي أشبه بالظواهر الطبيعية. إنها كالشمس أو البحر، كالنجوم أو الأزهار، كالصقيع أو الثلج، كالمطر أو الندى، كعواصف البرد أو الرعد، التي يجب أن ندرسها وطاقاتنا جميعها موجهة كلياً لهذا الغرض، وأن نثق ثقة كاملة بعدم وجود زيادة فيها أو نقصان أو شيء تافه أو جامد، بل بأننا كلما توسعنا في اكتشافاتنا وجدنا أدلة جديدة على التخطيط أو التدبير المتكامل الذي قد تخطئه العين المهملة فتعتبره مجرد مصادفة.

توماس دي كنسي
أدب المعرفة وأدب القوة

مـاذا نعني بكلمـة الأدب؟ تشـمـل هذه الكلمـة بشكل عـام، ولدى الذين لايفكرون، كل شيء مطبـوع في كـتـاب . ونحن نحتـاج إلى قليل من المنطق كي نزلزل هذا التعريف. ويمكن أن نجعل أقل الناس تفكيراً يشعر بسهولة بأن في فكرة الأدب عنصراً أساسياً أو علاقة ترتبط باهتمام عام مشترك لدى الإنسان، ولذا فإن كل ماينطبق على اهتمام محلي أو مهني أو شخصي فقط، لن ينتمي إلى الأدب، بالرغم من عرضه في شكل كتاب. وبهذا نكون قد ضيقنا بسهولة من تعريف الأدب، كما يمكننا بسهولة أيضاً أن نوسعه. والكثير مما ينشر في كتاب ليس أدباً، وعكس ذلك صحيح، إذ الكثير مما هو أدب لايصل إلى الكتب أبداً. والمواعظ الأسبوعية في البلاد المسيحية، والتي كانت أدب منابر، تؤثر بشكل واسع على العقل الشعبي- فتحذر وتؤيد، وتجدد وتريح وتنذر- لايصل عشرة في الألف منها إلى المكتبات، وكذلك الدراما. ومثال على ذلك مسرحيات شكسبير في إنكلترا، وجميع الروايات اليونانية الرئيسية في ظهيرة المسرح اليوناني التي أثرت كأدب على عقل الجمهور، ونشرت (حسب المعنى الدقيق للكلمة) بواسطة جمهور النظارة [1]

---

(١) وعلى سبيل المثال فقد اكتسب شارل الأول، وكان حينذاك أميرويلز، وكثيرون غيره في بلاط والده، معرفة وثيقة بشكسبير من خلال تمثيل أهم مسرحياته في البلاط في وايت هول، وليس عن طريق الرباعيات الأصلية التي كان انتشارها طفيفًا، أو المجموعة الأولى عام ١٦٢٣ .

الذين شاهدوا تمثيلها قبل أن تنشر كمادة للقراءة بأمد طويل. وقد أدى انتشارها على هذه الطريقة التمثيلية إلى إحداث تأثير أقوى مما لو نشرت في كتب خاصة، في عصور كانت تكاليف النسخ أو الطباعة فيها باهظة جداً.

الكتب إذن ليست فكرة متساوية في الامتداد قابلة للتبادل مع فكرة الأدب، لأن الكثير من الأدب التمثيلي والبياني أو الإرشادي (كالصادر عن المحاضرين والخطباء العامين) يمكن أن لا يصل إلى الكتب أبداً. والكثير مما ينشر في الكتب يمكن أن لا يرتبط بالاهتمامات الأدبية [1] على الإطلاق. وثمة تصحيح أكثر أهمية ينطبق على فكرة الأدب العامة الغامضة، ويجب أن نبحث عنه في تمييز أدق بين الوظيفتين اللتين يؤديهما أكثر مما نحاول ذلك في تعريف أفضل للأدب. وفي تلك الوسيلة الاجتماعية العظيمة التي ندعوها بالإجماع أدباً يمكننا تمييز وظيفتين منفصلتين قد تمتزجان، وغالباً ما تفعلان ذلك، إلا أنهما قادرتان على الانعزال الحازم، وهما مهيأتان بشكل طبيعي للنفور المتبادل. فثمة أدب المعرفة أولاً ثم أدب القوة ثانياً. ووظيفة الأول هي التعليم، ووظيفة الثاني هي التأثير. الأول هو دفة السفينة والثاني مجداف أو شراع. الأول يخاطب الفهم المنطقي المجرد، والثاني قد يخاطب نهائياً الفهم الأسمى أو العقل، لكنه يفعل ذلك دائماً من خلال مشاعر المتعة والمشاركة الوجدانية. وقد يتجه في المدى البعيد نحو غرض محدد يدعوه اللورد بيكون بالنور الجاف، إلا أنه في المدى القريب يؤثر، ويجب أن يؤثر في ذلك

---

(١) ماندعوه بـ «الكتب الزرقاء» هو تقارير مطبوعة تصدرها لجان عن مجلس البرلمان إثر كل اجتماع، ثم تثبت في أغلفة زرقاء. ومع أن بعض الجهلة يسخرون منها ويعتبرونها أوراقاً مهملة، إلا أن المدققين ممن استعملوها باستمرار وجدّ سيعترفون بفضلها كمصادر رئيسية لجميع المعلومات الدقيقة عن بريطانيا العظمى كما هي اليوم. إنها شيء لايمكن الاستغناء عنه بالنسبة للطالب الأمين، إذ إنها مستودع كبير لإحصائيات صادقة (وصالحة للاستعمال)، إلا أنه لايمكن لأي شخص أن يعتبر هذه «الكتب الزرقاء» أدباً.

الضوء الرطب الذي يكسو نفسه بالضباب ويسبح في قوس قزح لامع منسوج من الانفعالات البشرية والرغبات والعواطف الأصلية، لأنه إذا لم يفعل ذلك بطلت تسميته أدب القوة. ولم يفكر الناس، إلا القليل منهم، بوظائف الأدب الأسمى مقاماً، ولذا فإنهم، إذا ما وصف إنسان الإدلاء بالمعلومات كهدف للكتب بأنه وضيع أو ثانوي وجدوا في وصفه هذا تناقضاً، ولكن هذا التناقض حاصل بالمعنى الذي يجعل التناقض أمراً مشرفاً. وكلما تكلمنا باللغة العادية للبحث عن المعلومات أو اكتساب المعرفة، فإننا نفهم الكلمات وكأنها مرتبطة بشيء ذي جدة مطلقة. إلا أن عظمة الحقيقة التي تستطيع احتلال مكان رفيع جداً في ساحة الاهتمامات الإنسانية، لاتبدو جديدة مطلقاً حتى بالنسبة لأحقر العقول: إنها تعيش بشكل خالد عن طريق البذرة أو القانون الكامن لدى أحقر الناس وأسماهم في آن واحد. وهي تحتاج إلى أن تُنَمَّى لا إلى أن تُغْرَس. أما المحك المباشر لحقيقة تمتد على مقياس ضيق فهو قدرتها على الانتقال والنماء، وثمة شيء أشد صفاء من الحقيقة، هو القوة أو المشاركة الوجدانية العميقة في هذه الحقيقة. ما هو تأثير الأطفال مثلاً على المجتمع؟ إن العواطف الأصلية لاتتقوى وتتجدد باستمرار وحدها فحسب عن طريق الشفقة والحنو، وأساليب الإعجاب الغريبة التي ترتبط بعجز الأطفال وبراءتهم وبساطتهم، بل تتقوى أيضاً باستمرار وتتجدد تلك الصفات العزيزة في نظر السماء، كالضعف الذي يلتمس منا الرفق، والبراءة التي ترمز إلى شيء سماوي، والبساطة التي هي أبعد ماتكون عن الأمور الدنيوية. إن الأدب السامي أو أدب القوة يحقق هدفاً له هذه الطبيعة ذاتها، وما الذي تتعلمه من «الفردوس المفقود»؟ لاشيء أبداً. وماذا تتعلم من كتاب في الطبخ؟ شيئاً جديداً في كل فقرة؛ شيئاً لم تعرفه من قبل. هل تضع من أجل ذلك كتاب الطبخ في مستوى أعلى من تلك القصيدة السماوية؟

إن ما تدين به للمتون ليس معرفة من أي نوع. وملايين البنود المنفصلة للمعرفة تظل ملايين من الخطوات المتقدمة على الصعيد الأرضي ذاته. إلا أن ما تدين به للمتون هو القوة، أعني تدريب طاقتك الكامنة للمشاركة الوجدانية مع اللانهاية، وتمديدها حيث تكون كل نبضة، وكذلك كل تدفق منفرد، خطوة إلى الأعلى؛ خطوة تصعد بنا سلم يعقوب من الأرض إلى الارتفاعات الغامضة فوق الأرض. إن جميع درجات المعرفة من أولها إلى آخرها تحملك على المستوى ذاته، ولايمكن أن ترفعك قدماً واحداً فوق المستوى الأرضي العريق؛ بينما نجد أن الدرجة الأولى في «القوة» طيران؛ حركة صاعدة إلى عنصر آخر تتوارى فيه الأرض كلياً في زوايا النسيان.

ولو لم تجد الأحاسيس البشرية متنفساً لها، لو لم تستدعها ظاهرة الطفولة العظيمة لممارسة إمكاناتها، أو تدفعها الحياة الواقعية في تحركاتها عبر المصادفات والتقلبات، ولولا انعتاقها عبر الأدب في إعادة توحيده لهذه العناصر عن طريق محاكاتها في الشعر أو القصص الخيالية وغيرها، لولا كل ذلك لخارت جميع هذه الأحاسيس وذوت تدريجياً، شأنها شأن أي طاقة حيوانية أو قوة عضلية تترك دون استعمال.

إن أدب القوة اذن يتميز عن أدب المعرفة، يعيش، كما يجد حقل عمله، في علاقته مع هذه الطاقة الأخلاقية في الإنسان، ويهتم بما هو أسمى شيء لدى الإنسان. إن الكتب المقدسة ذاتها لاتتكرم أبداً بالتعامل مع الفهم المنطقي المجرد عن طريق الإيحاء أو التعاون، وهي، عندما تتكلم عن طاقة الإنسان الفكرية، لاتذكر الفهم بل القلب الفاهم، جاعلة من القلب أي العضو الوجداني (أو غير المنطقي)، المعادلة القابلة للتبادل لدى الإنسان وهو في أشد حالاته استيعاباً للانهاية.

والتراجيديا والقصة الخيالية والحكاية الخرافية أو الملحمة كلها جميعاً تعيد إلى عقل الإنسان مثل العدالة والأمل والحقيقة والرحمة والجزاء، التي لو تركت للحياة اليومية بوقائعها لذبلت واضمحلت نظراً لافتقارها للوسائل الإيضاحية الكافية. ما الذي نعنيه مثلاً بالإنصاف الشعري؟ إننا لانعني عدالة تختلف في هدفها عن الإنصاف العادي في الشرع الإنساني وإلا لاعترفنا بأنها عدالة من نوع رديء جداً. لكننا نعني عدالة تختلف عن العدالة الشرعية العادية بالدرجة التي تحقق فيها هدفها، عدالة أكثر هيمنة على أهدافها الخاصة، إذ هي لاتبحث في العناصر المتمردة في الحياة الدنيوية، بل في عناصر من خلفها وبمواد تتجاوب مع أنقى تصوراتها. ومن المؤكد أنه لولا أدب القوة، لبقيت هذه المثل بيننا مجرد أشكال فكرية مجدبة، في حين أنها تكتسب بواسطة قوى الإنسان المبدعة التي تعرض في الأدب، حياة ربيعية متجددة، وتتولد على شكل فاعليات حيوية.

إن أكثر الروايات شيوعاً تغذي العواطف وتنشطها، وذلك في حركتها المتوافقة مع المخاوف والآمال البشرية، ومع الغرائز الإنسانية من الخطأ والصواب. وهي في استدعائها لهذه العواطف تنقذها من الكسل. وهذا يفسر لنا تفوق من يؤثر على عواطفنا، أو من يعلمنا بطريق غير مباشر بواسطة التأثير على هذه العواطف، على من يكتفي بمجرد تعليمنا. وأعظم عمل وجد في أدب المعرفة لايعدو كونه مؤقتاً: كتاباً يخضع للتجربة والمعاناة. ولو روجعت تعاليمه جزئياً أو وسعت، بل حتى لو وضعت هذه التعاليم في نظام أفضل، فإن الكتاب سرعان ما يلغى استعماله، بينما تظل أضعف الأعمال في أدب القوة- هذا إذا ما بقيت- كاملة لا تتغير بين الناس. والمثل على ذلك كتاب «المبادئ» للسير إسحاق نيوتن الذي كان على هذه الأرض كتاب نضال منذ البداية، وكان عليه في جميع مراحل تقدمه أن

يحارب من أجل بقائه بالنسبة للحقيقة المطلقة أولاً، ثم بعد أن انتهى ذلك الصراع، بالنسبة للشكل أو الوسيلة التي يعرض فيها هذه الحقيقة ثانياً.

وبمجرد أن يبني لابلاس أو غيره عالماً فوق هذه الأسس التي وضعها هذا الكتاب، فإنه يقذف هذا الكتاب عملياً من ضوء الشمس إلى الاضمحلال والظلام، ثم يتلف الكتاب بواسطة الأسلحة التي يكسبها منه ويجعله غير صالح للاستعمال، ويظل اسم نيوتن مجرد اسم مكسوف، إلا أن كتابه- كقوة حية- يكون قد تقمص أشكالاً أخرى. وعلى النقيض من ذلك فإننا نجد أن الإلياذة، وبروميثيوس لأسخيلوس، وعطيل أو الملك لير وهملت أو مكبث، والفردوس المفقود، لاتحتاج إلى صراع، بل هي منتصرة على الدوام ما بقيت اللغة التي كتبت بها حية أو ممكناً تعلمها. ولايمكن أن تتقمص هذه الآثار تجسيدات جديدة. ولو أردنا إعادة إنتاج هذه الكتب في أشكال جديدة أو تنويع جديد فعندها يكون ذلك انتحالاً حتى ولو تحسنت بعض أجزاء هذه المؤلفات. إن قاطرة تجارية جيدة يمكن أن يبطل استعمالها إذا حلت محلها قاطرة أفضل، إلا أن وادياً ريفياً جميلاً لايمكن إلغاؤه من أجل واد آخر، كما لايمكن إبطال تمثال ل «براكسيتيلس» ليحل مكانه تمثال لمايكل أنجلو. ونحن لا نميز بين هذه الأشياء بسبب تفاوتها، بل بسبب عدم تكافئها في النوع. وهي لا تعتبر غير متعادلة لأنها قيست بمقياس واحد، بل لأنها مختلفة في النوع. ولو كانت متساوية لكانت متساوية بمقياس مختلف. والأعمال البشرية ذات الجمال الخالد، ثم أعمال الطبيعة، تقف على المستوى ذاته من ناحية واحدة هي أن الواحد منها لايكرر الآخر تماماً، كما أنها لاتقترب من بعضها إلى حد يجعلها لا تختلف، واختلافها ليس اختلاف الأفضل أو الأسوأ و الأكثر أو الأقل، بل هو اختلاف يصعب التعبير عنه أو تفسيره لأنه لايمكن محاكاته أو عكسه في مرآة أو صور. ولايمكن وزنه في كفة ميزان المقارنة العامية.

إذا طبقنا هذه المبادئ على بوب كممثل للأدب الرفيع بشكل عام، فإننا نرغب في أن نشير إلى حقه، أو حق أي كاتب مساو له، بانتباه أولئك النقاد وغربلتهم المخلصة، وخاصة من يرعى منهم الأخلاق العامة. فرجال الكنيسة، وجميع وسائل النقد العام الذي يحركه هؤلاء، يهتمون اهتماماً خاصاً بتقييم هؤلاء الكتاب تقييماً عادلاً، هذا إذا تذكرنا القانونين اللذين حاولنا شرحهما، كما تذكرنا أن جميع الآثار في هذا المضمار هي، على النقيض من تلك الآثار في أدب المعرفة، تعمل أولاً عن طريق فاعليات أشد عمقاً، كما أنها هي ثانياً أكثر دواماً. وما تفعله من شر أو خير يتناسب مع اللغة القومية، ويبقى في بعض الأحيان كذلك بعد فناء الأمة بزمن طويل. وفي هذه الساعة، وبعد مرور خمسمائة سنة على خلق حكايات تشوسر، هذه الحكايات التي لايعادلها حتى الآن شيء في رقتها وحياتها التصويرية، لايزال الكثيرون يقرؤونها بألفة وبلغتها الأصلية الساحرة، كما يقرؤها آخرون باللغة الحديثة التي نقلها إليها درايدن وبوب أووردسورث. وفي هذه الساعة أيضاً، وبعد مرور ألف وثمانمائة سنة على خلق حكايات أوفيد الوثنية، التي لايعادلها على هذه الأرض شيء في مرح حركاتها والمحاسن المتقلبة لرواياتها، نجد العالم المسيحي يقرؤها بأجمعه. فأبناء شعب هذا المؤلف وتماثيلهم قد أصبحت تراباً، إلا أنه هو لايزال حياً، ولقد بقى حياً من بعدهم ألف سنة، كما أخبرنا حين ذكر أن ذلك كان من هدفه، وأنه «سيدوم ألف سنة أخرى».

إن أدب المعرفة لايبني سوى أعشاش أرضية سرعان ماتجرفها الفيضانات أو يتلفها المحراث. إلا أن أدب القوة يبني مرتفعات جوية من المعابد المقدسة التي لاتنتهك حرمتها، أو من الغابات التي لاتسمح بعبور الخديعة إليها، وهذه ميزة عظيمة لأدب القوة، وأعظم منها تلك التي تنطوي في أسلوبه في التأثير، فأدب

المعرفة يتلاشى كزيّ من أزياء هذا العالم. والموسوعة هي صفوة هذا الأدب. ويمكن اعتبارها من هذه الناحية رمزه الناطق، وقبل أن يمضي جيل يكون استعماله هذه الموسوعة قد بطل وأصبحت هي قديمة، لأنها تتكلم من خلال الذاكرة الميتة والفهم غير المنفعل، الذي يفتقر إلى سكينة الطاقات العليا ولكنه يتسع باستمرار، وينوّع تعاويذه. ولكن الأدب جميعه، الأدب بمعناه الصحيح، هو أشد قوة واستقصاء في انطباعاته من أدب المعرفة للسبب ذاته الذي يجعله أكثر بقاء وخلوداً. والاتجاهات التي تتخذها مشاعرنا البشرية، والتي دربتها تراجيديا هذا الكوكب، والمجموعات التي شكلها شعر هذا الكوكب من انفعالاتنا البشرية، سواء أكانت حباً أم كراهية، إعجاباً أم احتقاراً، تمارس سلطة خيرة أو سيئة على العالم البشري. ولايمكننا التفكير في هذه السلطة عبر الأجيال العديدة المتلاحقة دون عاطفة ممتزجة بالرهبة. وليكن كل شخص متأكداً من أنه يدين للكتب المنفعلة التي قرأها بعواطف تزيد بآلاف على ما يستطيع شعورياً أن يرجعه منها إلى هذه الكتب، وهي، على غموض أصلها، تنبعث في نفسه وتكيف حياته، تماماً كحوادث طفولته المنسية.

ماثيو آرنولد
دراسة الشعر

«إن مستقبل الشعر لعظيم، والسبب هو أن الإنسان سيجد فيه على مر الزمن دعامة أشد وأمتن، عندما يكون جديراً بمصيره الرفيع. وليس من عقيدة إلا وتتزعزع، وليس من مذهب معتمد إلا ويتعرض للشك، وليس من تقليد موروث إلا ويهدد بالانقراض. وقد اتخذ ديننا كياناً مادياً بظهوره على شكل حقيقة مفترضة، وربط عاطفته بهذه الحقيقة. أما هذه الحقيقة فقد تخلت عنه الآن، غير أن الفكرة بالنسبة للشعر هي كل شيء، وما يتبقى هو عالم من الأوهام السماوية. والشعر يربط العاطفة الآن بالفكرة، والفكرة هي الحقيقة. وأقوى جزء من ديننا الآن هو شعره اللاشعوري».

وليسمح لي أن أقتبس كلماتي أعلاه، وأستشهد بها في التعبير عن الفكرة التي أرى أنها ترافق خطواتنا في دراستنا للشعر. ونحن مدفوعون في عملنا الحاضر، إلى تتبع مجرى جدول عظيم يصب في نهر الشعر العالمي. نحن مدعوون إلى اقتفاء أثر جدول الشعر الإنكليزي. ولكن سواء أقررنا-كما هو الحال في المقال- أن نتبع واحداً من الجداول العديدة التي تشكل نهر الشعر القوي، أم حاولنا معرفتها جميعاً، فإن فكرتنا المسيطرة يجب أن تكون هي ذاتها، كما يجب أن ننظر

نشرت «دراسة الشعر» أول مرة عام ١٨٨٠، كمقدمة عامة لمجموعة أشعار «الشعراء الإنجليز».

إلى الشعر بإجلال كبير وبأسلوب أرفع مما اعتدنا أن نفعل . يجب أن نعتبره قادراً على استعمالات أسمى، ومدعواً لمستقبل أعلى من ذلك الذي رسمه الإنسان بشكل عام حتى الآن . وسيكتشف العالم تدريجياً أننا يجب أن نتجه نحو الشعر كي يفسر لنا الحياة ويواسينا ويقوينا . فبدون الشعر يبدو لنا العلم ناقصاً، ومعظم مانعتبره الآن ديناً وفلسفة سيستعاض عنه بالشعر . وأنا أقول إن العلم سيبدو ناقصاً بدونه . ويدعو وردسورث الشعر بدقة وصدق بـ «التعبير المنفعل البادي في وجه العلم» وما قيمة الوجه إذا لم يكن معبراً؟ ويدعو ورد سورث مرة ثانية الشعر بدقة وحق «نفس المعرفة وروحها المرهفة» . إن ديننا الذي يستعرض أدلة يعتمد عليها عقل الشعب، وفلسفتنا التي تزين نفسها بتعليلها للأسباب والنهاية واللانهاية؛ إن هما إلا ظلال وأحلام ومظاهر مزيفة للمعرفة . وسيأتي اليوم الذي نعجب فيه من أنفسنا كيف وثقنا بهما وأخذناهما مأخذ الجد . وكلما أدركنا نفاقهما قدَّرنا «نفس المعرفة وروحها المرهفة» التي يقدمها لنا الشعر .

ولكن، إذا نظرنا هذه النظرة الرفيعة إلى مستقبل الشعر ومصيره، فيجب أن نضع مقياساً رفيعاً له لأنه ينبغي للشعر، كي يستطيع تحقيق كل هذه المقدرات الرفيعة، إن يكون شعراً ذا مستوى من الجودة رفيع، وعلينا أن نعوّد أنفسنا على مقياس رفيع وحكم صارم . ويروي لنا سانت بيف عن نابليون أنه قال يوماً ما عندما اتهم شخص في حضرته بالتدجيل : «ليكن دجالاً كما يشاء، ولكن أين هو المكان الذي ليس فيه تدجيل؟» وأجاب سانت بيف «نعم، قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة للسياسة وفن حكم البشر، ولكن المجد والشرف الخالد لنظام الفكر والفن لايسمحان للتدجيل بالدخول إلى محرابهما، فهنا تقع حرمة ذلك الجزء النبيل من الكائن البشري» . إن هذا القول يستحق الإعجاب فلنتمسك به بشدة . وإنه لمجد وشرف خالد للشعر والفكر والفن في آن واحد، أن لاتسمح بعبور أي نوع من

التدجيل إلى دائرتها. ولتبق هذه الدائرة النبيلة مصونة لاتنتهك حرمتها. فالتدجيل يبلبل، كما يطمس، الفروق بين الممتاز والوضيع، وبين السليم وغير السليم أو نصف السليم، وبين الصحيح أو غير الصحيح أو نصف الصحيح، وفي كل مرة نبلبل فيها أو نطمس هذه الفروق يكون السبب هو التدجيل. وفي الشعر، أكثر من أي شيء آخر، لانسمح بطمس أو بلبلة هذه الفروق، إذ إن التمييز في الشعر بين ما هو ممتاز ووضيع، وبين ما هو سليم أو غير سليم أو نصف سليم، ثم بين ما هو صحيح أو غير صحيح أو نصف صحيح، هو في غاية الأهمية. إنه في غاية الأهمية بسبب ما ينتظر الشعر من مصير ممتاز. وكما قلنا سابقاً، ستجد روح الجنس البشري، كلما مر الزمن وفشلت المساعدات الأخرى، سلواها ودعامتها في الشعر الذي يعتبر نقداً للحياة خاضعاً لقوانين يحددها هذا النقد بذاته، وهي قوانين الحقيقة الشعرية والجمال الشعري. وسيختلف مدى هذه السلوى وهذه الدعامة تبعاً لقوة نقد الحياة. كما أن نقد الحياة سيعتمد في قوته على مدى جودة أو انحطاط الشعر الناقل له، أو على مدى سلامة أو عدم سلامة أو نصف سلامة أو صدق أو زيف أو نصف صدق هذا الشعر.

إننا نريد أفضل الشعر، وأفضل الشعر يمتلك قوة تكوين شخصياتنا وتغذيتها وجلب المتعة إليها كما لايستطيع أي شيء آخر. كما أن أثمن فائدة نستطيع كسبها من مجموعة شعرية كالتي في حوزتنا الآن، هي شعور أوضح وأعمق بأفضل ما في الشعر، وبالقوة والسرور اللذين يمكن أن نستقيهما منه. إلا أن ثمة، في طبيعة هذه المجموعة وسيرتها، شيئاً يميل حتماً إلى طمس الإحساس بالفائدة التي يجب أن نجنيها وإلى صرفنا عن متابعتها. لذا يجب أن نضع هذه الفائدة أمام أعيننا بشكل ثابت، وأن نجبر أنفسنا على الرجوع إليها باستمرار أثناء سيرنا في هذه الدراسة. وفي قراءتنا للشعر، يجب أن يحضرنا دائماً شعور بما هو أفضل وما هو ممتاز حقاً، وبالقوة والسرور اللذين نجنيهما من هذا الشعور، كما يجب أن يوجه هذا الشعور

تقديرنا لكل ما نقرؤه . إلا أن هذا التقدير الحقيقي ، وهو التقدير الصحيح الوحيد ، معرض للبطلان إذا لم نكن واعين لنوعين آخرين من التقدير ، هما التقدير التاريخي والتقدير الشخصي . وكل منهما خاطئ . ويمكن أن يكون لشاعر أو قصيدة قيمة تاريخية أو شخصية أو ربما قيمة حقيقية بالنسبة لنا . فإذا كانت القصيدة تهمنا تاريخياً ، فإن سير تطور اللغة القومية والفكر والشعر يكون شديد الأهمية بالنسبة لنا . وإذا اعتبرنا عمل الشاعر مرحلة في سير هذا التطور ، فإننا ننساق بسهولة نحو إعطائه أهمية أكثر مما يستحق كشاعر . وقد نستعمل لغة مديح مبالغ فيها في نقدنا له . وهكذا ، وباختصار ، نجاوز الحد في تقديره . وبذا يظهر في أحكامنا الشعرية ضلال ناتج عن التقدير الذي ندعوه بالتاريخي . ومرة أخرى ، يمكن أن يهمنا شاعر أو قصيدة لأسباب شخصية ، وعلاقاتنا الشخصية وميولنا وظروفنا لها قوة عظيمة في توجيه تقديرنا لأعمال هذا الشاعر أو ذاك ، وفي إضفائنا عليها أهمية أكثر مما تمتلك حقاً ، وكل ذلك لأنها كانت بالنسبة لنا ذات أهمية عظيمة ، أو هي الآن كذلك . وهنا أيضاً نتجاوز في تقديرنا لموضوع اهتمامنا الحد ، ونطلق عليه لغة من المديح مبالغاً فيها . وهكذا ينكشف لنا مصدر ثانٍ للضلال في أحكامنا الشعرية ، ضلال ناتج عن تقدير يمكن أن ندعوه شخصياً .

إن كلاً من الخطأين طبيعي . ومن الجلي تماماً ، كما هو طبيعي أيضاً أن تدفع دراسة تاريخ الشعر وتطوره الإنسان لأن يتأنى حين دراسة شعراء مشهورين أو أعمال كانت بارزة في الماضي ولكنها مغمورة الآن ، وأن يختلف مع جمهور مهمل يقفز بحكم تقاليده وعاداته في شعره القومي من اسم أو عمل شهير إلى آخر ، جاهلاً ما يضيع عليه ، وغير مدرك للسبب الذي جعله يحتفظ بما احتفظ ، أو بعملية التطور جميعها في شعره القومي . وقد انكبَّ الفرنسيون بجد على دراسة شعرهم القديم الذي أهملوه مدة طويلة . وهذه الدراسة تجعل الكثيرين منهم غير راضين عما

يدعونه بشعرهم الكلاسيكي، ومسرحيات البلاط التراجيدية في القرن السابع عشر، والشعر الذي عاب عليه بيليسون منذ مدة طويلة افتقاره إلى الطابع الشعري الحقيقي، وتأدبه العقيم الزاحف، مع أنه حكم في فرنسا حكماً مطلقاً وكأنه شعر كلاسيكي كامل. وعدم الرضى هذا شيء طبيعي، إلا أن ناقداً ماهراً كمسيو شارل ديريكو، يبالغ حينما يقول إن «سحابة المجد التي تحلق فوق الأدب الكلاسيكي هي ضباب خطر على مستقبل الأدب، كما أنه غير محتمل بالنسبة لأهداف التاريخ».

ويتابع قائلاً «إنها تمنعنا من رؤية أكثر من نقطة واحدة، من رؤية النقطة القصية أو المستثناة... خلاصة الفكر أو العمل سواء أكانت وهمية أم تعسفية. وهي تستبدل الوجه بهالة وتضع تمثالاً بدلاً من الرجل الذي كنا نراه، وتحجب عن أعيننا آثار الجهود والمحاولات ونقاط الضعف والإخفاق كافة، فهي لاتدّعي الدراسة بل التقديس، وهي لا ترينا كيف تم العمل بل تفرض علينا نموذجاً. وقبل كل شيء، فإن هذا الخلق للشخصيات الكلاسيكية غير مسموح به في نظر المؤرخ، لأنه يبعد الشاعر عن زمنه وعن حياته الحقيقية، ويحطم الروابط التاريخية، ويعمي النقاد عن الأخطاء بسبب الإعجاب التقليدي، ويجعل التحري عن الأصول الأدبية أمراً غير معقول. وهو لايقدم لنا شخصية من البشر، بل إلهاً يجلس دون حراك وسط عمله الكامل أشبه مايكون بجوبيتر على قمة أوليمبوس. وكم يصعب على الطالب الشاب نفسه إزاء هذا العمل الذي يعرض عليه من مسافة كهذه، ألا يعتقد أن العقل الإلهي قد أنتج ذلك العمل جاهزاً بالشكل الذي رآه».

لقد قيل هذا كله ببراعة وحسن سرد، إلا أنني يجب أن ألتمس شيئاً من التمييز. إن كل شيء يعتمد على حقيقة الشخصية الكلاسيكية للشاعر، فإذا كان الشاعر كلاسيكياً مشكوكاً به فلنغربله، وإذا كان مزيّفاً فلنفجّره. ولكن إذا كان كلاسيكياً حقيقياً ينتمي عمله إلى أجود طبقة (إذ إن هذا هو المعنى الحقيقي الصحيح

لكلمة كلاسيكي) فإن أعظم شيء بالنسبة إلينا هو أن نشعر ونستمتع بعمله كأعمق مانستطيع، وأن نقيم الفرق الشاسع بينه وبين جميع الأعمال الأخرى التي ليست لها الصفات الرفيعة ذاتها. هذا هو العمل البناء الذي نرحب به، وهذه هي الفائدة العظيمة التي نجنيها من دراسة الشعر، وكل مايتعارض معها ويعيقها شيء ضار. إلا أننا يجب أن نقرأ شاعرنا الكلاسيكي بعيون مفتوحة لا تعميها الخرافات، ويجب أن نرى الموضع الذي يقصر فيه عندما يخرج من دائرة النوعية الجيدة، وفي حالات كهذه يجب أن نقدره قدر مايستحق. ولكن الفائدة من هذا النقد السلبي ليست في ذاته، وإنما هي كلها في تمكيننا من الحصول على شعور أوضح ومتعة أعمق بما هو ممتاز حقاً. إنَّ تتبع الجهد والمحاولات ونقاط الضعف والإخفاق في أعمال شاعر كلاسيكي أصيل، واطلاعنا على عصره وحياته وعلاقاته التاريخية تبقى مجرد هواية أدبية، إلا إذا كانت الغاية هي إيجاد ذلك الشعور الواضح وتلك المتعة العميقة. وربما يقال إننا كلما ازدادت معرفتنا بشاعر كلاسيكي كانت متعتنا أبلغ. ولوعشنا من السنين قدر ما عاش متوشالح[1]، وكانت أدمغتنا ذات وضوح كامل، وإرادتنا ذات ثبات تام، لكان هذا صحيحاً في الواقع كما هو معقول نظرياً، إلا أن المشكلة هنا أشبه بمشكلة الدراسات الإغريقية واللاتينية التي يقوم بها طلاب مدارسنا، فالأساس اللغوي المتقن الذي نطلب منهم أن يضعوه هو نظرياً تهيئة تستحق الإعجاب لتقييم المؤلفين الإغريق واللاتين عن جدارة. وكلما وضعنا الأساس بدقة زادت قدرتنا على الاستمتاع بالمؤلفين. ولو لم يكن الزمن قصيراً، وعقول الطلاب سريعة التعب، وقدرتهم على التركيز مستنفدة، لما كان الحال كما هو الآن؛ مجرد تهيئة لغوية دقيقة مستمرة لاتصل إلى معرفة المؤلفين معرفة جيدة والاستمتاع بآثارهم. وكذلك الحال بالنسبة للباحث في «الأصول التاريخية»

---

(١) جدُّ نوح

للشعر، إذ المفروض أن يزداد استمتاعاً بالكلاسيكي الحقيقي بفضل أبحاثه. إلا أنه غالباً ما ينصرف عن الاستمتاع بأجود الأدب ويشغل نفسه بما هو أقل جودة، ويميل إلى المبالغة في تقدير قيمته بنسبة الجهد الذي بذله من أجله.

إن فكرة تتبع الأصول والروابط التاريخية لايمكن أن تغيب عن تصنيف كهذا. وطبيعي أن تعطى مهمة عرض هؤلاء الشعراء إلى الأشخاص الذين عرفوا بتقديرهم لهم تقديراً كبيراً، لا إلى الذين لايميلون ميلاً خاصاً نحوهم. وبالإضافة إلى ذلك، فإن انشغالنا بمؤلف وبمهمة عرضه يجعلنا نميل إلى تأكيد أهميته والإسهاب في ذلك. ولذا فنحن واثقون، في هذا العمل الحالي، من أننا سنكون معرضين لإغراء متكرر يدفعنا لتبني التقدير التاريخي أو الشخصي ونسيان التقدير الحقيقي الذي يجب أن نستخدمه فيما بعد، إذا أردنا أن نحصل من الشعر على الفائدة الكاملة. وهذه الفائدة هي الشعور الواضح والاستمتاع العميق بما هو ممتاز وكلاسيكي في الشعر. وهي فائدة كبيرة إلى درجة يتوجب فيها علينا أن نضعها نصب أعيننا دائماً كهدف في دراستنا للشعراء والشعر، ونجعل الرغبة في تحقيق هذا الهدف، المبدأ الأوحد الذي يجب أن نعود إليه دائماً مهما قرأنا ومهما عرفنا.

من المحتمل أن يؤثر التقدير التاريخي بنوع خاص على حكمنا وعلى لغتنا عندما نبحث في شعر الشعراء القدامى، وأن يؤثر التقدير الشخصي على ذلك عندما نبحث في شعراء معاصرين أو محدثين على أي حال. أما الغلو الناتج عن التقدير التاريخي فغير شديد الخطورة بحد ذاته، إذ لايكاد يصل إلى آذان الشعب، وهو لايخدع حتى الأدباء الذين يتبنونه. إلا أنه يؤدي إلى إساءة استعمال اللغة فنسمع بمن يقارن كادمون بملتون من بين شعرائنا. وقد سبق أن لاحظت حماسة ناقد فرنسي ماهر «للأصول التاريخية». وثمة ناقد فرنسي شهير آخر، هو مسيو فيتيه، يعلق على تلك الوثيقة الشهيرة من شعر أمته القديم «أغنية رولان»، وهي وثيقة في

غاية الأهمية. وكما تروي التقاليد الموروثة، كان المهرج أو المشعوذ تايوفيه، الذي كان يرافق جيش وليام الفاتح في معركة هاستينج؛ يسير أمام جيوش النورمانديين وهو يغني عن «شارلمان ورولان وأوليفر وأتباعهم الذين ماتوا في رونسفو». وقد أشار بعضهم إلى أننا نجد ولاريب مادة الأغنية التي أنشدها تايوفيه أو ربما بعض كلماتها، في «أغنية رولان» التي نظمها تورولدس أو تيرولد، وهي محفوظة في مخطوط من القرن الثاني عشر في مكتبة بودلين في أكسفورد. إن القصيدة تتمتع بالقوة والعذوبة كما لاتخلو من الشجن، إلا أن مسيو فيتيه لايقنع باعتبارها وثيقة ذات قيمة شعرية، وتاريخية ولغوية رفيعة جداً، بل يعتبرها عملاً فخماً جميلاً، وأثراً للعبقرية الملحمية. وهو يجد في مخططها العام فكرة عظيمة، وفي تفاصيلها اتحاداً دائماً للبساطة والعظمة التي تعتبر، كما يقول بحق سمات الملحمة الأصلية، ويميزها بذلك عن المرحلة المصطنعة للعصور الأدبية. ويخطر على البال هوميروس، إذ إن هذا هو نوع المديح الذي يضفى بحق عليه، ولايمكن أن يكون هناك مديح أسمى. وهذا هو المديح المناسب للشعر الملحمي من الرتبة الممتازة، وليس لأي شيء آخر. وإذن دعنا نختبر «أغنية رولان» في أجود أبياتها. يضطجع رولان بعد أن يصاب بجروح قاتلة في فيء شجرة صنوبر ووجهه متجه نحو إسبانيا والأعداء-

«وبدأ يتذكر أموراً عديدة

البلدان العديدة التي قهرها الفارس

فرنسا الحلوة، ورجالاً من سلالته

وشارلمان سيده الذي رباه»

وهذا عمل بدائي يمتلك روحاً شعرية لاتنكر، أقول هذا وأكرره، إنه يستحق هذا المديح وهو كاف له. ولكن لنلتفت إلى هوميروس الآن:

(وقد قالت: إلا أن الأرض التي تمنح الحياة كانت
قد تمسكت بهما في إسبرطه وطنهما الحبيب)

نحن هنا في عالم آخر، وإزاء طبقة أخرى من الشعر تستحق ذلك المديح السامي الذي أضفاه مسيو فيتيه على «أغنية رولان». وإذا كان لكلماتنا أن تصبح ذات معنى واضح، ولأحكامنا أن تغدو ذات صلابة، فيجب أن لانكدس مثل هذا المديح السامي على شعر ينتمي إلى طبقة أقل شأناً بمراحل شاسعة.

إن أجدى عون يمكن أن نقدمه في سبيل اكتشاف الشعر الذي ينتمي إلى طبقة ما هو جيد حقاً، والذي يستطيع أن يفيدنا من أجل ذلك أعظم فائدة، هو أن نحتفظ في ذاكرتنا بأبيات وتعابير للأفذاذ العظام، ثم نطبقها كمقياس لغيرها من الشعر. وهذا لايعني طبعاً أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشابهها فربما يكون مختلفاً جداً، ولكن القليل من الذوق يجعلنا نجد في هذه النماذج، بعد أن نحفرها جيداً في عقولنا، مقياساً معصوماً عن الخطأ لاكتشاف الروح الشعرية الرفيعة أو عدم وجودها، ولمعرفة مداها في جميع الشعر الذي نقيسه بهذه النماذج. والمقاطع القصيرة، أو حتى بعض الأبيات المفردة، يمكن أن تخدم غرضنا بشكل كاف. خذ مثلاً بيتي هوميروس اللذين استشهدت بهما، وهما يتضمنان تعليق الشاعر على ذكر هيلين لأخويها، أو خذ من هوميروس أيضاً مخاطبة زوس [1] لخيول بليوس:

«أواه أيها الحصانان التعسان، لماذا أهديناكما إلى الملك بليوس وهو فان وأنتما خالدان إلى الأبد؟ هل كتب عليكما أن تقاسيا الحياة بين رجال كتب عليهم الشقاء؟»

أو، خذ أخيراً كلماته التالية:

---

(١) رب الأرباب عند قدماء الإغريق.

(وأنت أيها الرجل العجوز بلغنا أنك

كنت سعيداً في يوم من الأيام)

وهي كلمات أخيل إلى «بريام» الذي كان يلتمس منه مطلباً.

أو خذ من دانتي بيتاً ونصف بيت ليس لهما نظير. إنها كلمات يوجولينو الهائلة:

(لم أبك، فتحول قلبي إلى حجر، لكنهم بكوا...)

أو خذ كلمات بياتريس الحلوة إلى فرجيل:

(إن الله برحمته قد خلقني

بحيث لايلمس شقاؤك نفسي، ولايقتحمني

لهب هذه النيران).

ثم خذ هذا البيت المنفرد البسيط الكامل:

(في مشيئة الله سلامنا).

وخذ من شكسبير بيتاً أو بيتين يعاتب فيهما هنري الرابع النوم:

(أتقفل عين صبي السفينة وهو يمتطي السارية

العالية المتأرجحة، ثم تهز رأسه

في مهد من الأمواج الصاخبة العاتية).

وخذ أيضاً كلمات هاملت الأخيرة إلى هوراسيو:

(إذا كان لي حب في قلبك

فأبعد عن نفسك الهناء هنيهة

وفي هذه الحياة القاسية تنهد بألم لتروي قصتي)

ولنأخذ من ملتون هذا المقطع الملتوني:

[خيم عليهم الظلام هكذا، إلا أن

سيد الملائكة أشرق عليهم جميعاً، وقد

حفر الرعد في وجهه ندوباً عميقة، وتربع

الهم على وجنته الذابلة].

وأضف إليه البيتين التاليين:

(وشجاعة تجعله لايذعن ولايستسلم أبداً

ويضاف إلى ذلك أنه لايُقهر أبداً).

ولنختتم هذه الشواهد بالنهاية الرائعة لضياع بروزربين، ذلك الضياع..

(الذي كلف سيرز آلاماً جعلتها

تبحث عنها في هذا العالم جميعه)

إن هذه الأبيات القليلة- لو توفرت الفطنة واستطعنا أن نستعملها- كافية في حد ذاتها كي تجعل أحكامنا على الشعر واضحة سليمة، وتنقذنا من التقدير المغلوط وتقودنا إلى التقدير الحقيقي.

وهذه النماذج التي اقتبستها يختلف الواحد منها عن الآخر اختلافاً كبيراً، إلا أنها تشترك فيما يلي: امتلاكها لأسمى روح شعرية. وإذا نفذت قوتها إلى نفوسنا بعمق فإننا سنجد أننا اكتسبنا أساساً يمكننا من الشعور بمدى توفر الروح الشعرية الرفيعة أو عدم توفرها في أي شعر يعرض علينا. ويبذل النقاد جهداً كبيراً كي يستخلصوا نظرياً ماتتكون منه ميزات الصنف الرفيع من الشعر. ومن الأفضل بكثير

أن نرجع ببساطة إلى أمثلة محددة، فنأخذ نماذج من الشعر الممتاز، أكثر الشعر جودة، ونقول إن ميزات الصنف الرفيع من الشعر هي ماتعبر عنه هذه النماذج. ونحن نتعرف عليها عن طريق الإحساس بها في شعر شاعر عظيم، بشكل أفضل مما لو قرأناها في نثر ناقد. ولكن إذا طلب إلينا بإلحاح أن نقدم شرحاً نقدياً عن ذلك فيمكننا بكل اطمئنان أن نقرر أين وفي أي نوع من الأشعار تظهر هذه الميزات، دون أن نبين كيف ولماذا ظهرت. إنها في مادة الشعر ومضمونه وفي كيفيته وأسلوبه. وكل من المادة والمضمون في الجانب الواحد، والأسلوب والكيفية في الجانب الآخر له علامة وجرس ونبرة وشكل رائع الجمال وقيمة وقوة. إلا أنه إذا طلب منا أن نعرف هذه العلامة وهذا الجرس نظرياً، فجوابنا يكون بالرفض: لأننا إذا فعلنا ذلك نجعل المسألة أكثر غموضاً بدلاً من أن نزيدها إيضاحاً. والعلامة والجرس هما ذاتهما ما تقدمه لنا مادة ذلك الشعر ومضمونه، وأسلوب ذلك الشعر وكيفيته، وجميع الشعر الآخر الذي يحاكيه نوعية.

ثمة شيء آخر نضيفه إلى مادة الشعر ومضمونه، تقودنا إليه ملاحظة أرسطو العميقة التي ترى أن سمو الشعر على التاريخ يكمن في احتوائه على حقيقة أعظم ورصانة أشد، ولذا نضيف مايلي إلى ما قلناه: إن مادة أجود الشعر ومضمونه يكتسبان صفتهما الخاصة من احتوائهما على الحقيقة والرصانة بدرجة رفيعة، ويمكننا أن نضيف أيضاً أمر جلياً في حد ذاته، هو أن ما يكسب الشعر أسلوباً وكيفية أجود إنما هو صفته الخاصة وجرسه، أي اللغة، وأكثر من ذلك، الحركة. وبالرغم من أننا نميز بين هذين النوعين والنبرتين من السمو، إلا أنهما، بالرغم من ذلك، على صلة وثيقة بعضهما ببعض. فالصفة السامية للحقيقة والرصانة في مادة أجود الشعر ومضمونه لاتنفصل عن سمو اللغة والحركة التي تشكل أسلوبه وكيفيته. والتفوق في هاتين الناحيتين وثيق العرى متناسب في كل منهما مع الآخر تناسباً

ثابتاً. وكلما افتقرت مادة الشاعر ومضمونه إلى الحقيقة الشعرية والرصانة البليغة، كان أسلوب الشعر وكيفيته مفتقرين إلى طابع شاعري سام في اللغة والحركة أيضاً. وبمقدار مايفتقر أسلوب الشاعر وكيفيته إلى الطابع اللغوي والحركي السامي، يقل حظ مادته ومضمونه من الرصانة والحقيقة الشعرية السامية.

إن عرضاً للموضوع بهذا الشكل يبدو مجرد تعميمات جافة، تكمن قوتها جميعها في التطبيق، وأود لو يطبقها كل طالب بنفسه، وهي عندما يطبقها تتطبع في عقله بشكل أعمق بكثير مما لو طبقتها أنا شخصياً. ولن تسمح لي حدود هذه المقالة أن أقوم بتطبيق كامل للتعميمات التي شرحتها أعلاه، إلا أنني، بما تبقى لي من مجال، سأتابع بسرعة مجرى شعرنا الإنكليزي منذ بدايته، واضعاً التعميمات المذكورة نصب عيني، آملاً أن أبرز أهميتها وأؤسس بواسطتها مبدأ هاماً أكثر رسوخاً من غيره.

أعود مرة ثانية إلى الشعر الفرنسي المبكر الذي تربطه مع جذور شعرنا روابط وثيقة. ففي القرنين الثاني والثالث عشر كان الشعر الفرنسي الذي يحمل في طياته بذور الشعر والأدب الحديث ذا سيادة واضحة في أوروبا. وقد قسم هذا الشعر إلى قسمين، وكان ما أنتج منه بلغة جنوب فرنسا، أي نتاج شعراء التروبادور [1] أكثر أهمية من نتاج لغة شمال فرنسا، بسبب تأثيره على الأدب الايطالي - وهو أول أدب في أوروبا الحديثة يوقع نغماً حقيقياً ضخماً، وينتج أدباً كلاسيكياً كما في دانتي وبترارك. إلا أن سيادة الشعر الفرنسي في أوروبا خلال القرنين الثاني والثالث عشر تعود إلى شعر شمالي فرنسا، وإلى اللغة التي هي لغة فرنسا اليوم. وكان ازدهار هذا الشعر الرومانسي في القرن الثاني عشر أسبق وأقوى في إنكلترا في بلاط الملوك الأنجلو - نورمانديين منه في فرنسا ذاتها، إلا أن ذلك كان ازدهاراً للشعر الفرنسي،

---

(١) شعراء غنائيون من مقاطعة تروفير في جنوب فرنسا.

وقد كون شعرنا القومي ذاته من خلال هذا الشعر. وكانت القصائد الرومانسية التي كانت تأخذ بمجامع قلوب أوروبا وتستحوذ على خيالها في القرنين الثاني والثالث عشر قصائد فرنسية. وهي، كما يقول ساوثي بحق، «فخر الأدب الفرنسي ولانملك شيئاً يستحق أن يقارن بها». كانت المواضيع ترد من جميع الأنحاء، إلا أن التركيب الرومانسي الذي كانت تشترك فيه جميعها، والذي ملك أسماع أوروبا، كان فرنسياً. وقد أدى هذا، في ذروة العصور الوسطى، إلى سيادة لاتناهض للشعر والأدب واللغة الفرنسية. وقد كتب برونيتو لاتيني، أستاذ دانتي، «الكنز» باللغة الفرنسية لأنها، كما يقول «أكثر اللغات إمتاعاً وانتشاراً في العالم كله». وفي القرن ذاته، القرن الثالث عشر، بنى الكاتب الرومانسي الفرنسي، كريستيان دي تروي، دعواه لفرنسا مسقط رأسه، في الفروسية والأدب كما يلي:

«ستعلمون الآن عن طريق هذا الكتاب

أنه في بداية الأمر كان لليونان الشهرة في الفروسية والأدب

ثم انتقلت الفروسية وانتقل التفوق في الأدب إلى روما

والآن جاءت جميعاً إلى فرنسا. وأرجو من الله أن يبقيها هناك

وأن يعجبها المكان، فلا يرحل عن فرنسا أبداً

هذا الشرف الذي حل فيها».

وهكذا اختفى الآن هذا الشعر الفرنسي الرومانسي الذي يتمثل وزن مضمونه وقوة أسلوبه في مقطوعة كريستيان دي تروي هذه. ولايمكننا إلا عن طريق التقدير التاريخي أن نقنع أنفسنا بأن لها أية أهمية شعرية.

إلا أنه، في القرن الرابع عشر، يأتي رجل إنكليزي فيتغذى من هذا الشعر ويتعلم من هذا الشعر ويحصل على الكلمات والقافية والوزن من هذا الشعر.

وحتى تلك الفقرة الشعرية التي استعملها الطليان، والتي اشتقها تشوسر مباشرة منهم، لايبعد أن يكون أساسها مستوحى من فرنسا. وقد سحر تشوسر معاصريه، وكذلك فعل كريستيان دي تروي، وولفرام اسكنباخ. إلا أن قوة سحر تشوسر دائمة، ولاتحتاج أهميته الشعرية إلى عون التقدير التاريخي، فهي حقيقية. وهو مصدر أصيل للمرح والقوة اللتين تنسابان من شعره، بالنسبة لنا، وبالنسبة للأجيال القادمة إلى أبد الأبدين. وستشيع قراءته في المستقبل أكثر من الآن بكثير. أما لغته فتسبب لنا بعض الصعوبات، كما هو الحال بالنسبة للغة برنز. وفي حال كحال كل من تشوسر وبرنز، يجب أن نقبل هذه الصعوبة دون تردد، وأن نتغلب عليها.

ولو سألنا أنفسنا ما الذي يجعل شعر تشوسر أسمى بدرجات من «الشعر الرومانسي»؟ ولماذا نشعر فجأة عندما ننتقل من هذا الشعر إلى تشوسر وكأننا في عالم آخر؟ فالجواب هو أننا نجد تفوقاً في كل من مضمون شعره وأسلوبه. أما تفوق مضمونه فيتجلى في نظرته الواسعة -الحرة- البسيطة الواضحة إلى الحياة البشرية، وهو في ذلك مناقض للشعراء الرومانسيين الذين كانوا يفتقرون كلياً إلى فهم ذكي لهذه الحياة. ولم يعان تشوسر عجزهم فقد اكتسب مقدرة على استكشاف العالم من وجهة نظر إنسانية مركزية وحقيقية. وليس علينا إلا أن نذكر مقدمة «حكايات كانتربري». إن التعليق الصحيح عليها هو تعليق درايدن التالي: «يكفي أن نقول، حسب القول المأثور، هنا خير اللّه»، ومرة ثانية «إنها ينبوع دائم للحس السليم» والشعر الذي هو نقد سام للحياة، لايتمتع بصدق المضمون، إلا بتمثيل عريض طليق وسليم للأشياء. وشعر تشوسر يتمتع بصدق المضمون.

ومن الصعب أن نتحدث باعتدال عن أسلوب تشوسر وطريقته، إذا فكرنا أولاً بالشعر الرومانسي ثم بسلاسة الفاظ تشوسر السماوية وحركته الانسيابية السنيّة؛ إنها لاتقاوم، وهي تبرر الطرب الذي يستخف به خلفاؤه عندما يتحدثون

عن «قطرات الندى الذهبية من أحاديثه». ويخطئ جونسون الهدف كلياً عندما يأخذ على درايدن أنه يعزو لتشوسر الفضل الأول في تهذيب أوزاننا الشعرية، ويقول إن جاور كذلك يستعمل أوزاناً وقوافي سهلة. إلا أن تهذيب أوزاننا يعني شيئاً أكثر بكثير من هذا. إذ يمكن لأمة أن يكون لها نظّامون وأوزان سلسة وقواف سهلة دون أن يكون لها شعر حقيقي على الإطلاق. إن تشوسر هو الأب لشعرنا الإنكليزي الرائع، وهو «ينبوع نقي للغة الإنكليزية» لأنه صنع حقبة وأسس أدباً موروثاً. ونستطيع أن نتتبع هذا التقليد من الألفاظ السلسة والحركة المناسبة لتشوسر في كل من سبنسر وشكسبير وملتون وكيتس، فنشعر تارة بتأثير ألفاظه السلسة في هؤلاء الشعراء، ونشعر تارة أخرى بحركته الانسيابية، وهذا الفضل لايناهض.

وبالرغم من ضيق المجال فإن علي أن أجد مكاناً لمثال عن فضل تشوسر، كما فعلت بالنسبة للأدباء الكلاسيكيين العظام. وأجدني ميالاً إلى أن أقول إن بيتاً منفرداً واحداً يكفي لبيان سحر تشوسر، ومجرد بيت واحد كالتالي:

«أيها الشهيد القوي بعذريته!»

يمتلك ميزة في الأسلوب والحركة لانجدها في جميع الشعر الرومانسي، ولكن هذا لايعني شيئاً. ونحن لانجد الخاصة هذه في الشعر الإنكليزي كله إلا عند من ذكرت من شعراء معينين خلفوه في هذا العرف. إلا أن بيتاً واحداً لايكفي إذا لم نحتفظ في ذاكرتنا بضغط أشعار تشوسر بشكل جيد. ولنأخذ مقطعاً من حكاية «رئيسة الدير»، وهي قصة الطفل المسيحي الذي قتل عند اليهود:

«جرح عنقي حتى عظم الرقبة

قال الطفل، وكان من الطبيعي

أن أموت منذ زمن طويل،

لولا يسوع المسيح - كما تجدونه مدوناً في الكتب،

وليَدُم مجد المسيح وليبق في الأذهان.

ومن أجل عبادة والدته العزيزة

أغني «يا أمنا» بصوت جلي عال»

لقد نقل وردسورث هذه الحكاية إلى اللغة الإنكليزية الحديثة، وكي نشعر بمدى نعومة السحر في شعر تشوسر، وسرعة زواله، فلنقرأ الأبيات الثلاثة الأولى من مقطع وردسورث بعد أن نفرغ من قراءته بلغة تشوسر.

«أنا على يقين بأن عنقي قد جرح حتى العظم

قال الطفل الصغير، وطبقاً لقوانين الطبيعة

كان يجب أن أموت منذ ساعات طويلة».

لقد رحل السحر عن هذه الأبيات. وقد قيل مراراً عديدة إن قوة السلاسة والانسياب في شعر تشوسر كانت تعتمد على تصرف طليق متطرف في اللغة مما هو مستحيل الآن، وكذلك على حرية كالتي تمتع بها برنز في تحويل كلمات مثل عنق وطير إلى مقطعين بإضافة مقطع ثان لها، وكذلك تحويل كلمات مثل سبب وقافية إلى كلمات من مقطعين، وذلك بلفظ حرف الإي الصامت. صحيح أن سلاسة تشوسر كانت موفقة بهذه الحرية التي كانت خير خادم لها، ولكننا لانستطيع أن نقول إنها كانت تعتمد عليها، لأنها كانت تعتمد على موهبته، ولأن شعراء آخرين يتمتعون بالحرية ذاتها لايستطيعون تحقيق سلاسة تشوسر، وحتى برنز نفسه لايصل إلى مستواها. أما الشعراء الذين يتمتعون بموهبة مشابهة لموهبة تشوسر، كشكسبير أو كيتس مثلاً، فقد عرفوا كيف يحققون هذه السلاسة دون أن يتمتعوا بحرية مشابهة.

وبالرغم من كل ذلك، فإنا لانعتبر تشوسر واحداً من الكلاسيكيين العظماء. إن شعره يفوق، بكل سهولة، ودون جهد، جميع الشعر الرومانسي في العالم الكاثوليكي المسيحي، كما أنه يمحوه. وكذلك يفوق جميع الشعر الإنكليزي المعاصر له ويطمسه، ويفوق الشعر الإنكليزي اللاحق حتى عصر اليزابث ويطمسه، وإلى هذه الدرجة تكون فائدة حقيقة المادة الشعرية في وحدتها الطبيعية الضرورية مع حقيقة الأسلوب الشعرية. وبالرغم من هذا فإني أقول إن تشوسر ليس واحداً من الكلاسيكيين العظام، فليس له نبرتهم، وما يفتقر هو إليه يوحى إلينا بمجرد أن نذكر اسم أول كلاسيكي عظيم في العالم المسيحي، وهو الشاعر الخالد الذي مات قبل تشوسر بثمانين عاماً، دانتي. إن نبرة شعره أبعد من منال تشوسر بكثير، ونحن نمتدح تشوسر لكننا نشعر بأن نبرة دانتي خارجة عن نطاق قدرته. ويمكننا القول إنها كانت خارجة عن طوق أي شاعر إنكليزي في تلك المرحلة من النمو. هذا ممكن، لكن علينا أن نتبنى تقديراً حقيقياً للشعر لاتقديراً تاريخياً. ومهما كان السبب في هذا النقص، فإن شيئاً ما يظل ناقصاً في شعر تشوسر، هو هذا الشيء الذي يجب أن يتوفر في الشعر قبل أن يصنف في تلك الطبقة المجيدة من الشعر الممتاز، وهذا النقص هو الرصانة الرفيعة الممتازة التي يعتبرها أرسطو واحدة من خصائص الشعر الممتاز. إن مضمون شعر تشوسر، ووجهة نظره إلى الأمور، ثم نقده للحياة، تتمتع كلها بخصائص الرحابة والحرية ونفاذ الفكر والرفق، إلا أنها لا تحوي الرصانة الرفيعة، ونقد هوميروس للحياة يتمتع بهذه الخاصة وكذلك نقد دانتي وشكسبير. وهذه الخاصة بالذات هي التي تقدم لنا مانستطيع الاعتماد عليه. وبازدياد متطلبات عصرنا الحديث من الشعر سيزداد تقدير تلك الخاصة التي تقدم لنا مانستطيع الاعتماد عليه. وإن صوتاً من حي قذر في باريس، بعد تشوسر بخمسين أوستين عاماً، هو صوت فيلون المنبعث من حياة الإجرام والعربدة، ليتمتع في لحظاته السعيدة (كما في المقطع الأخير من

هوملمير الجميلة) بقدر من خاصة الرصانة الشعرية الهامة يفوق ما في نتاج تشوسر بكامله. إلا أن ظهور هذه الميزة عند فيلون وأشباه فيلون هو ظهور متقطع، وعظمة الشعراء الممتازين وقدرتهم على نقد الحياة هي في دوام هذه الخاصة.

ومن أجل ذلك ينبغي أن نسجل في مديحنا لتشوسر هذا التحديد؛ إنه يفتقر إلى الرصانة الرفيعة التي يتمتع بها الكلاسيكيون العظماء، والتي هي جزء هام من تفوقهم. إلا أن الحقيقة الأساسية التي يجب أن نتذكرها دوماً عن تشوسر هي قيمته الخالصة حسب التقدير الحقيقي الذي نطبقه بحزم على الشعراء جميعاً، فهو يمتلك الحقيقة الشعرية للمادة بالرغم من افتقاره إلى رصانة شعرية رفيعة، ويتمتع مقابل صدق مضمونه بخاصة رائعة في الأسلوب والكيفية، وبظهوره ولد شعرنا الحقيقي.

ومن أجل أهداف هذه المقالة أجدني غير محتاج إلى التركيز على الشعر الاليزابيثي، أو على استمرار هذا الشعر ثم انتهائه في شعر ملتون، فكلنا يعترف بأننا متفقون على تقدير هذا الشعر. وجميعنا نعرف أنه شعر عظيم، بل هو أعظم شعر لنا. كما أن شكسبير وملتون هما شاعرانا الكلاسيكيان. والتقدير الحقيقي هنا يحظى بقبول شامل. وتبدأ الصعوبة وتباين الوجهات بالنسبة لشعرنا مع العصر التالي. وقد استتب التقدير التاريخي لذلك الشعر، والسؤال هو فيما إذا كان التقدير الحقيقي ينطبق عليه.

كان عصر درايدن، والقرن الثامن عشر الذي تلاه، بأكمله، يعتقد اعتقاداً مخلصاً بأنه قد أنتج شعراً كلاسيكياً خاصاً به، وأنه قد تقدم على كل العصور التي سبقته بمراحل. ويكاد درايدن يجزم بصحة الرأي القائل بأن «أجدادنا لم يفهموا أو يمارسوا حلاوة الشعر الإنكليزي» أما كاولي فلم يجد في شعر تشوسر مايجذبه، وأما درايدن فقد رأينا سابقاً أنه كان معجباً بشعر تشوسر من كل قلبه، وأنه امتدح

مضمونه بإعجاب، إلا أنه اكتفى من الحديث عن أسلوبه الرائع وحركة شعره بأن قال: «إن فيه حلاوة اللحن الإسكوتلاندي غير المصقول، وهو طبيعي ممتع بالرغم من عدم كماله». أما أديسون فيبدي رغبته بمدح أوزان تشوسر ويقارنها بأوزان درايدن. وخلال القرن الثامن عشر بأكمله، وحتى إلى عصرنا هذا، كان الإطراء التقليدي للبيت الجيد من شعرنا الباكر يرتكز على دنوه من شعر درايدن وأديسون وبوب وجونسون.

وهل درايدن وبوب شاعران كلاسيكيان؟ وهل التقدير التاريخي الذي يمثلهما على هذا الحال، والذي ترسخ منذ مدة طويلة حتى صعب زواله، هو التقدير الصحيح؟ إن وردسورث وكولردج قد نفيا ذلك كما هو معروف للجميع، إلا أن سلطانهما ليس له كبير وزن بالنسبة للجيل الناشئ. وثمة إشارات عديدة تبين أن القرن الثامن عشر وأحكامه قد ينالان حظوة من جديد، فهل الشعراء المفضلون في القرن الثامن عشر كلاسيكيون؟

من المستحيل بحث هذا السؤال بالتفصيل في حدود هذه المقالة. وأي رجل أديب لاينفر من الظهور بمظهر من يتخلص تخلصاً ديكتاتورياً من ادعاءات رجلين كدرايدن وبوب، هما على أي حال سيدان من أسياد القلم، ورجلان يتمتعان بموهبة تستحق الإعجاب، وأحدهما، وهو درايدن، ذو مقدرة منتجة فعالة في جميع النواحي؟ إلا أننا إذا أردنا أن نفيد الفائدة الكاملة من الشعر فعلينا أن نطبق التقدير الحقيقي. وأنا في هذه الحالة، أبحث عن طريقة للوصول دون إساءة. وأفضل طريقة هي أن أبدأ بالمديح الخالص، وهذا أمر سهل.

عندما نجد تشابمان، مترجم هوميروس الإليزابيثي، يعبر عن نفسه في المقدمة بهذا الشكل: «بالرغم من أن الحقيقة العارية تسكن في حفرة شديدة العمق

فلا يستطيع رؤيتها إلا أعين قليلة موزعة بين جيدز [1] وأورورا [2] والكنج [3]، إلا أنني آمل أن تكتشف هذه القلة، وأن تتأكد كذلك، من أن الوقت قد حان لتخرج الحقيقة من الظلمات في باكورة أعمال شاعرنا الذي ستطوق الشمس صدغيه الآن»، فإننا نعلن أن نثراً كهذا لا يطاق. وعندما نجد ملتون يكتب ما يلي: «ولم يمض وقت طويل حتى تأكدت من هذا الرأي، وهو أن من يود ألا يخيب فيما بعد أمله في إجادة الكتابة عن أمور محمودة فإن عليه أن يكون هو بذاته قصيدة حقيقية»، فإننا نقرر أن نثراً كهذا له فخامته، إلا أنه متعب وقد بطل استعماله. ولكن عندما يخبرنا درايدن بما يلي: «لقد تعهدت أن أترجم في سنواتي الأخيرة ما كتبه فرجيل في فورة شبابه ببحبوحة وسهولة، وتصارعت مع النواقص والأمراض تجور علي وتكبح نبوغي، وتعرضني لأن يساء فهمي في جميع ما أكتب»، فإننا نهتف بأننا أخيراً قد وجدنا النثر الإنكليزي الصحيح، النثر الذي نود جميعاً أن نستعمله لو عرفنا كيف. ومع كل ذلك فقد كان درايدن معاصراً لملتون.

ولكن، وبعد عصر رجوع الملكية حان الوقت لأن تشعر الأمة بحاجتها الآمرة إلى نثر مناسب. وكذلك أزف الوقت لأن تشعر الأمة بحاجتها الملحة إلى تحرير نفسها من الاستغراق والانهماك في الدين الذي مارسه الناس في العصر البيوريتاني المتزمت. وكان من المستحيل الحصول على هذه الحرية دون بعض التطرف السلبي ودون بعض الإهمال والإضرار بالحياة الدينية للنفس. ويرينا التاريخ الروحي للقرن الثامن عشر أنهم لم يحصلوا على الحرية دون ذلك. وعلى أي حال فقد نالوا هذه الحرية، وتخلصوا من ذلك الانهماك في الدين الذي لو استمر لكان دون ريب مؤذياً معيقاً للتقدم. وحدث للأدب ما حدث للدين في تلك الفترة. وكان النثر

(١) مدينة في إنكلترا في مقاطعة كمبرلاند.

(٢) مدينة في أمريكا الشمالية.

(٣) مدينة في فرنسا.

المناسب ضرورة، لكنه كان من المستحيل بناء نثر مناسب في وسطنا دون لمسة صقيع لحياة الروح التخيلية. والصفات الضرورية للنثر المناسب هي الانتظام والتناسق والدقة والتوازن. ورجال الأدب الذين قدر لهم أن يحققوا لأمتهم الفوز بنثر مناسب، توجب عليهم بحكم الضرورة، سواء أعملوا في حقل النثر أم الشعر، أن يولوا اهتماماً كلياً لصفات الانتظام والتناسق والدقة والتوازن. إلا أن الانتباه الكلي لهذه الصفات يتضمن بعض الكبت والقمع للشعر.

إن علينا أن نعتبر درايدن المؤسس القدير المجيد، وبوب الكاهن السامي الرائع لعصر النثر والعقل، أي للقرن الثامن عشر الذي لاغنى عنه، ذلك أن شعرهما ونثرهما مناسبان جداً لأهداف رسالتهما ومصيرهما. وإذا سألتني فيما إذا كان شعر درايدن، وخذه من أي موضع تشاء، ليس جيداً كما في:

غزال أبيض كالحليب، خالد لايتغير

«يأكل من المروج، والغابات الممتدة»

يكون جوابي عن السؤال هو أنه خير شعر يلائم أهداف بداية عصر النثر والعقل. أما إذا سألتني عن شعر بوب، تأخذه من أي موضع تشاء، فيما إذا كان غير جيد كما في:

«إلى مرج هونسلون وبربانستيد أشير

من حيث تأتي فراخي وتأتي أغنامك».

فيكون جوابي أنها تعجبني لملاءمتها لأهداف كاهن رفيع في عصر النثر والعقل. وإذا سألتني هذه الأسئلة فاسألني هل يصدر شعر كهذا عن رجال ينقدون الحياة نقداً شعرياً مناسباً، نقداً ذا رصانة سامية، أو هو يتمتع، إذا افتقر إلى هذه الرصانة، برحابة وحرية واستبصار ورأفة؟ ثم اسألني فيما إذا كان تطبيق أفكارهم

القوية في معظم الأحيان ذلك التطبيق الشعري القوي؟ واسألني هل يحتوي شعر هؤلاء الرجال على المادة أو الأسلوب الملازم لنقد شعريّ مناسب لهذا الهدف، وهل له نبرة:

«أبعد عن نفسك الهناء هنيهة . . . .»

أو «ويضاف إلى ذلك أنه لا يقهر أبداً»

أو «أيها الشهيد القوي بعذريته!»

وأجيب عن ذلك بأن شعرهم ليس له هذه النبرة، ولا يمكن أن تكون له. إنه شعر بناة عصر النثر والعقل. وبالرغم من أن درايدن وبوب قد نظما الشعر، وكانا، بمعنى ما، أسياداً لفن النظم، فإنهما ليسا شاعرين كلاسيكيين، بل هما ناثران كلاسيكيان.

إن جري هو شاعرنا الكلاسيكي لذلك الأدب وذلك العصر، ووضعه فريد يتطلب كلمة تعليق هنا، إذ ليست له ضخامة أو قوة الشعراء الذين كونوا نقداً مستقلاً للحياة بسبب وجودهم في أزمان أكثر مناسبة. إلا أنه عاش مع الشعراء العظام، ومع الإغريق خاصة، وذلك عن طريق دراستهم والاستمتاع بهم بشكل دائم. وقد أدرك وجهة نظرهم الشعرية في الحياة، وكذلك أسلوبهم الشعري. ووجهة النظر والأسلوب ليستا نابعتين من نفسه بل لقد أخذهما عن الآخرين، ولم يستعملهما استعمالاً حراً سخياً، ونحن نجد أن أديسون وبوب لم يستعملاهما على الإطلاق، في حين أن جري قد استعملهما في بعض الأحيان. إنه أكثر كلاسيكيينا تقتيراً وعجزاً، إلا أنه كلاسيكي.

وعقب جري، وفي نهاية القرن الثامن عشر، نقابل اسم برنز العظيم. وندخل الآن مرحلة يتفشى فيها التقدير الشخصي للشعراء، فلا نستطيع لذلك أن

نصل إلى تقدير حقيقي إلا بصعوبة. ولكن، وبالرغم من الضغط المزعج الذي يقع علينا من جراء التحيز الشخصي أو التحيز القومي، فلنحاول أن نصل إلى تقدير حقيقي لشعر برنز.

ينتمي شعر برنز الإنكليزي بشكل عام إلى القرن الثامن عشر، ولذا فإن أهميته قليلة بالنسبة لنا:

«لاحظ «العنف» الوغد الملطخ بالجرائم

ينهض مزدهياً في هذه الأيام المتردية

وانظر «البراءة» غير المتشككة تقع فريسة

و«الخيانة» المتواطئة تشير لها إلى طريق الضلال

في حين أن لسان «المنازعة» المحتال المرن

يمتص دماء الحياة من «الصواب» و«الخطأ» على حد سواء».

ومن الجلي أن هذا ليس برنز على حقيقته، وإلا لكان اسمه وشهرته قد تبددا منذ أمد طويل، وليس سيلفاندر، حبيب كلارندا الشاعر، هو برنز الحقيقي أيضاً. وهو نفسه يقول لنا «هذه الأغاني الإنكليزية تحيرني إلى حد بعيد، فلا أملك السيطرة على اللغة كما هو الحال بالنسبة للغتي القومية. وفي الواقع فأنا أظن أن أفكاري أكثر عقماً في اللغة الإنكليزية منها في الإسكتلندية. ولقد زرت «دنكان جري» كي أكسوه باللغة الإنكليزية، إلا أن النتيجة كانت في منتهى الغباء». ونحن الإنكليز نتجه بشكل طبيعي إلى قصائد برنز المكتوبة بلغتنا، لأننا نستطيع قراءتها بسهولة، إلا أن برنز الحقيقي ليس في هذه القصائد.

إن برنز الحقيقي هو بالطبع في قصائده الإسكتلندية. ولنقل بجرأة إن تقدير قارئ اسكتلندي لهذا الشعر أقرب إلى أن يكون شخصياً، إذ إن كثيراً من هذا الشعر

يبحث باستمرار في الشراب الاسكتلندي والديانة الإسكتلندية والأخلاق الإسكتلندية، والإسكتلندي معتاد على هذا العالم من الشراب الإسكتلندي والديانة الإسكتلندية والعادات الإسكتلندية، وهو يشعر بحنين إليها، ويقابل الشاعر في منتصف الطريق ويقرأ وهو على هذا الحال من الحنين قطعاً «كالسوق المقدس» و«البركات». ولكن هذا العالم من الشراب الإسكتلندي والديانة الإسكتلندية والأخلاق الإسكتلندية يقف ضد الشاعر لا إلى جانبه، عندما لايكون القارئ شخصاً متحزباً من بلده، ذلك لأن عالمه في حد ذاته ليس جميلاً. ولايستطيع إنسان أن ينكر أن من مصلحة الشاعر أن يبحث في عالم جميل. وغالباً ما يكون عالم برنز، ذو الشراب الإسكتلندي والديانة الإسكتلندية والأخلاق الإسكتلندية، عالماً قاسياً حقيراً ومنفراً، وحتى عالم «فلاح في ليلة السبت» ليس عالماً جميلاً. إلا أن نقد الشاعر للحياة قد يحوي من الصدق والقوة ما يجعله ينتصر على هذا العالم فيدخل إلى أنفسنا السرور. وقد ينتصر برنز على عالمه، وغالباً ما ينتصر، ولكن دعنا نلاحظ كيف ينتصر وأين. إن برنز هو أول حالة يميل فيها تحيز التقدير الشخصي إلى تضليلنا، ولنفحصه بدقة فهو قادر على أن يتحمل ذلك.

إن كثيرين من المعجبين ببرنز يخبروننا أن قصيدته التالية مؤنسة أصيلة مبهجة:

«أعطني شراباً! إنه يقويني أكثر
من مدرسة أو جامعة،
ويشحذ ذكائي وينهضني من المرقد،
ويغمرني بالمعرفة
وسواء أكان «جل»[١] وسكي أم قدحاً صغيراً

---

(١) الجل: مكيال للسوائل.

أم أي جرعة أقوى

فهو لا يخفق أبداً، إذا شربناه بعمق،

في بلبلة أفكارنا

ليلاً أو نهاراً»

وثمة الكثير من هذا النوع عند برنز، وهو غير رصين لا لأنه شعر عربيد، بل لأنه لايحوي تلك النغمة المخلصة التي يتمتع بها شعر الخمرة غالباً. وفي المقطع السابق من التفاخر الأجوف، شيء يشعرنا أن الرجل لايتكلم بصوته الحقيقي، شيء غير سليم شعرياً.

ومرة أخرى يقول لنا معجبون بثقة أشد، إننا نلتقي ببرنز الأصيل، الشاعر العظيم، عندما يؤكد بنغمته الخاصة استقلال الإنسان والمساواة والعزة، كما في أغنيته المشهورة «لأجل ذلك كله ولأجل ذلك كله».

«باستطاعة أمير أن يصبح فارساً ممنطقاً

مركيزاً- دوقاً، وكل ذلك،

ولكن الرجل الشريف يملك قوة أكبر

فإيمانه القوي يعوضه عن ذلك

ومن أجل ذلك ولكل ذلك

يرى عزته، وكل ذلك.

ويرى روح إدراكه وجدارة كبريائه

أعلى منزلة من كل ذلك»

هنا يجد معجبوه لمساته الأصيلة الرائعة، بل ويجدونها بشكل أبرز عندما تشرع عبقريته المبنعة في تهذيب الأخلاق، مع أنه غالباً ما كان يتحداها، كما في:

«القانون المقدس، حب في موضعه

ارمقه باستحسان مفرط

ولا يغرنك أبداً هيام غير شرعي

حتى ولو لم يهددك شيء بإذاعته

إنني أهجر الآثام

وخطر التخفي

لكن آه! إنها تنتصب في باطني

وتحجر مشاعري.»

أو، وبنفحة أسمى:

«من صنع الفؤاد؟ إنه هو وحده

الذي يستطيع امتحاننا بكل تأكيد.

إنه يعرف كل وتر وكل لحن.

وكل نابض وكل تحيز.

وعند التوازن فلنخرس

فلن نستطيع ضبطه

إننا نستطيع تقدير فعلنا جزئياً

ولكنا لن نعرف الذي قاومناه»

ثم ، وبنفحة أخرى أفضل ، يقول معجبون إنها لا يُعْلَى عليها :

«إن تهيئة جو سعيد ، بجانب نار موقد

للفطيم والزوجة ،

هو الحنان الأصيل السامي

للحياة البشرية»

وفي هذا نقد للحياة- كما يقول لنا معجبو برنز- وفيه تطبيق للأفكار على الحياة ، وما من شك في هذا القول . والعقيدة الموجودة في الأبيات الأخيرة تكاد تنطبق تماماً على هدف تعاليم سقراط وغايتها كما يعرضها لنا زينوفون ، والتطبيق قوي ، والقائم به رجل ذو فهم ضليع (وليس من الضروري أن أقول) إنه سيد في اللغة .

إلا أننا نحتاج ، من أجل التفوق الشعري السامي ، إلى أكثر من تطبيق قوي للأفكار على الحياة . وينبغي أن يكون هذا التطبيق خاضعاً لشروط تعينها قوانين الحقيقة الشعرية والجمال الشعري . والشرط الأساسي الذي تعينه هذه القوانين في معالجة الشاعر لمواضيع كتلك التي وردت هنا- هو الرصانة الرفيعة ، والرصانة الرفيعة الناتجة عن الإخلاص المطلق هي التي تعطي نقد دانتي للحياة قوته . فهل تشعر بهذه النبرة في المقاطع التي اقتبستها من برنز؟ كلا بالتأكيد ، وإذا كان تحسسنا سريعاً فإننا ندرك مباشرة أننا لانسمع في هذه المقاطع صوتاً صادراً من أعماق برنز الحقيقي . إنه لايخاطبنا من هذه الأعماق بل يكتفي بالوعظ . أما ما يعوضنا عن قلة إعجابنا بهذه المقاطع ، وعن افتقادنا للنبرة الشعرية الكاملة فيها ، فهو أننا سنعجب بالشعر بشكل أشد بكثير عندما تكون هذه النبرة موجودة .

برنز، إذن، كتشوسر، لايبلغ هذه الدرجة من الرصانة الرفيعة التي يتمتع بها الكلاسيكيون العظام، وعمله يفتقر إلى فاعلية المادة والأسلوب التي تناسب تلك الرصانة الرفيعة، وهو في بعض الأحيان يلمسها بحزن عاطفي عميق، كما في تلك الأبيات الأربعة الخالدة التي يأخذها بايرون كشعار «لعروس أبيدوس» والتي تمتلك عمقاً في الروح الشعرية لانجده في أي شعر من أشعار بايرون:

«لو لم نحب بهذه الرقة

ولو لم نحب بهذا الاندفاع

ولو لم نلتق أو نفترق

لما تحطم قلبانا»

ولكن برنز لايستطيع أن ينظم قصيدة كاملة من هذه النوعية، وما تبقى من «الوداع يا نانسي» هو حشو لفظي.

وأعتقد أننا نصل إلى تقدير حقيقي لبرنز إذا اعتبرنا عمله مشتملاً على صدق المادة وصدق الأسلوب، مفتقراً إلى نبرة أعظم الأسياد أو فاعليتهم الشعرية. وعندما يخاطبنا الشاعر الصرف فإن نقده الأصيل للحياة يأتي ساخراً. إنه ليس كما في:

(أيتها القوة العليا- التي تصنع ويلاتي

تدابيرها القوية،

إنني أقف راسخاً هنا وويلاتي هي الأفضل لي

لأنها إرادتك)

بل هو كما في «تنكر للحب». إلا أنه يمكننا وصف برنز بما وصفنا به تشوسر من أن نظرته للحياة كما تتراءى له، هي نظرة رحبة حرة ثاقبة رحيمة- ولذا فهي شعرية حقاً، وأسلوبه في التعبير عما يراه ملائم. إلا أننا يجب أن نلاحظ في الوقت ذاته اختلافه العظيم عن تشوسر، إذ تزداد حرية تشوسر عند برنز بسبب طاقته النارية المتدفقة، وتتعمّق رحمة تشوسر عند برنز فتتحول إلى شعور جارف بالعاطفة الشجية الكامنة في الأشياء؛ بالشجن في الطبيعة البشرية، والشجن أيضاً في الطبيعة غير البشرية. وبدلاً من الانسياب الذي يتمتع به أسلوب تشوسر نجد أسلوب برنز ذا مرونة وسرعة غير محدودة. وبرنز هو القوة الأعظم لكنه ربما كان أقل سحراً من تشوسر، وعالم تشوسر أجمل وأغنى وأكثر أهمية من عالم برنز، إلا أنه عندما يطلق برنز العنان لحريته ورحابته، كما في «تام أو شانتر»، أو بشكل أشد في نتاجه القوي الرائع «الشحاذون المرحون»، فإن عبقريته الشعرية تنتصر على هذا العالم مهما كان نوعه. وثمة في عالم «الشحاذين المرحين» ما هو أكثر من البشاعة والقذارة، ثمة البهيمية. إلا أن القطعة حققت تفوقاً شعرياً رائعاً، ففيها من الاتساع والصدق والقوة ما يجعل المشهد الشهير في قبو أورباخ في «فاوست» لجوته، يبدو مصطنعاً خاملاً بجانبه، ولا نجد له نظيراً إلا عند شكسبير وأريستوفانس.

إننا نلتقي ببرنز الأصيل في هذه القصائد، حيث يستغل رحابته وحريته بشكل يستحق الإعجاب، وكذلك نجده في تلك القصائد والأغاني حيث يضيف إلى ذكائه مجوناً سرمدياً ونباهة، وإلى شفقته شجناً لاحدود له، وحيث يخلو أسلوبه من الأخطاء وتكون النتيجة وحدة شعرية كاملة، كما أننا نجده أيضاً في قصائد كخطابه للفأر الذي هدم له بيته، وفي قصائده مثل «دنكان جري» و«تام جلين» و«صفر وسأحضر إليك يافتاي» و«أولد لانج سين» (ويمكن أن تطول هذه القائمة كثيراً) حيث ينبغي أن يكون تقديره الحقيقي كبيراً جداً. إنه ليس كلاسيكياً،

ولايتمتع بالرصانة الممتازة التي يتمتع بها الكلاسيكيون العظام، ولا يصل شعره إلى مستوى نقدهم للحياة ومستوى جودتهم، إلا أنه شاعر في مادته صدق كامل وفي أسلوبه من الصدق ما يقابل ذلك، وهو يعطينا شعراً سليماً بكامله. وكلنا يميل إلى ما هو شجي، كما يقدر لمسات برنز الشجية الثاقبة التي لاتكاد تحتمل في بعض الأحيان- يقدر شعراً كهذا:

«لعب كلانا في الساقية

من الصبح حتى الظهيرة

ولكن بحاراً واسعة هدرت بيننا

مغنية إلى أجل غير مسمى»

حيث نجده صحيحاً محبباً في الوقت ذاته. ولكننا قد نجده في أوجه الشعري في روائعه التي هي أشد خفة ومجوناً. أما بالنسبة للقارئ المتعلق بشيلي وروحه الجميلة التي تشيد ألواناً متعددة من الكلمات والصور في مثل:

«مبوأة على قمة الظلام في فراغ كثيف»

أما بالنسبة لهذا القارئ الذي يقوده تقديره الشخصي لشيلي بعيداً عن الصواب، كما حدث لكثيرين منا وسيحدث، فإن خير اتصال له ببرنز هو اتصاله بأكثر مقطوعاته مجوناً وصحة. وإزاء القطعة التالية من «بروميثيوس طليقاً»[1]

«في آخر اليل وفي الصباح

اعتادت خيولي أن تستريح

---

(١) بروميثيوس: نصف إله إغريقي. صنع الإنسان من الطين ثم سرق ناراً من أولمبيا وعلم الناس استعماله فنوناً أخرى. ثم قيده زوس إلى صخرة في القفقاس.

إلا أن الأرض همست محذرة

بأن هروبها يجب أن يكون أسرع من النار»

ما أجدى أن نورد المقطع التالي من «تام جلين» لبرنز :

«تردد أمي دوماً على مسامعي

وتطلب مني أن أحذر الشبان

وتقول إنهم يطرونني كي يخدعوني

ولكن من يظن ذلك بتام جلين؟»

إلا أننا نطأ أرضاً مُحْرِقَةً عندما ندنو من شعر مراحل قريبة منا- كشعر بايرون وشيلي ووردسورث- حيث لايكون التقدير مجرد تقدير شخصي فقط، بل هو شخصي ممزوج بالعاطفة القوية. ويكفي من أجل مقصدي أن أخذت حالة برنز المنفردة، وهو أول شاعر يميل تقديره بوضوح إلى أن يكون شخصياً، ويكفي أن اقترحت طريقة البحث مستعملاً شعر الكلاسيكيين العظام كمحك لتصحيح هذا التقدير، كما سبق أن صححنا بالطريقة نفسها التقدير التاريخي حيثما صادفناه. وإن مجموعة كالمجموعة الحاضرة، بسلسلة أسمائها وقصائدها الشهيرة، تقدم لنا فرصة جيدة كي نحاول جادين أن نجعل تقديرنا للشعر تقديراً حقيقياً. وقد سعيت للإشارة إلى طريقة تساعدنا في هذه المحاولة، ثم إلى عرضها عملياً كي تصبح في متناول أي شخص يودّ تطبيقها بنفسه.

وعلى أي حال، فإن الغاية التي يهدف إليها أسلوب المعالجة والتقدير، والتي يكتسبان إذا قادا إليها قيمتهما الكاملة- وهي الفائدة التي نحصل عليها من القدرة على الشعور الواضح والتمتع بما هو ممتاز في الشعر، أي بما هو كلاسيكي حقاً-

هي، وأكرر القول في الختام، غاية ذات أهمية سامية. ويقال لنا كثيراً إننا في بداية حقبة من الزمن نرى فيها جماهير من القراء العاديين وأكواماً من نوع عادي من الأدب، وإن قراء كهؤلاء لايريدون أدباً أفضل من ذلك ولايتذوقونه، وإن توفير هذا الأدب قد أصبح صناعة مفيدة واسعة الانتشار. إلا أنه حتى لو فقد الأدب الجيد الرواج كلياً في هذا العالم، فإنه يظل جديراً بأن نواصل الاستمتاع به شخصياً. وبالرغم من بعض الظواهر المؤقتة، فلن يتوقف تداول الأدب الكلاسيكي في هذا العالم أبداً. والتفوق والتداول مضمونان بالنسبة إليه، لاعن طريق الاختيار العالمي المقصود المحسوس، بل عن طريق شيء أكثر عمقاً: هذا الشيء هو غريزة حب البقاء عند البشرية.

وليام بتلر ييتس
المسرح التراجيدي

لم أجد في النقد المطبوع الذي تناول مسرحية «ديدرا ذات الأحزان» لِسِنْغ شيئاً عن الصفات التي جعلت بعض اللحظات تبدو لي أنبل تراجيدياً، وقد صدرت الأحكام النقدية على هذه المسرحية من خلال مابدا لي مجرد عجلات وجرارات ضرورية للتأثير، ولكنها لاتساوي شيئاً في حد ذاتها.

أما من ناحية أخرى فإن من حدثوني عن هذه المسرحية لم يذكروا هذه العجلات والبكرات على الإطلاق، بل أظهروا اهتمامهم بالأمور التي اهتممت أنا بها، هذا إذا اهتموا بالمسرحية على الإطلاق. إن من يكونون عالمي من الفنانين المصورين والشعراء والمحدثين البارعين والسيدات اللواتي يستمتعن بصور ريكاردا، ويطربن لموسيقى ديبوسي، وكل هؤلاء الذين تشعر حواسهم حالاً بكل تغيير في أمنا القمر، قد رأوا المسرح بطريقة واحدة، أما الفريق الآخر الذي يشاهد المسرحيات كل ليلة، ويخبر الشخص العادي الذي يذهب إلى المسرح بما يلائم ذوقه وبما لا يلائمه، فإن هذا الفريق كان يرى المسرح بطريقة تختلف تمام الاختلاف. وهذا يجعلنا نعتقد بوجود نوع من العقيدة يفصل بين الطريقتين، سواء أكانت هذه العقيدة موجودة في الغرائز أم في الذاكرة. وعلى سبيل المثال، فثمة نقد منشور يجد لحظة درامية واحدة في الفصل الثاني من المسرحية، عندما تسمع ديدرا عرَضاً

حبيبها وهو يقول إنه ربما يمل منها . وإذا كانت ذاكرتي صحيحة فإنني لاأذكر أن ناقداً واحداً اختار لمديحه أو تفسيره الفصل الثالث الذي كان هو وحده موضع رضى المؤلف، أو احتوى شيئاً قليلاً أو كثيراً من تلك الجمل التي اقتبست أثناء هبوط الستار وخلال أيام بعد ذلك . .

عادت ديدرا مع حبيبها إلى إيرلنده، كما يروي سِنْغ حكايته، بالرغم من أن موتهما هناك كان مؤكداً لأن الموت كان أفضل من غرام محطم، وبجانب القبر المفتوح الذي حفر من أجل شخص واحد، وفيه متسع لاثنين، تخاصم الحبيبان، وبذا فقدا ما بذلا حياتهما لأجل الاحتفاظ به . «أليس من القسوة أن نفقد طمأنينة القبر ونحن ندوس أطرافه؟» كانت هذه صيحة ديدرا في بداية استغراقة عاطفية مازالت تعلو حتى نقلها الحزن إلى وراء الحزن- إلى جو من التأمل الخالص . وحتى هذه اللحظة كانت المسرحية عملاً غير تام لأستاذ في فنه، كانت مملة حزينة سيئة التنظيم، ولم تكن أكثر من مسودة لما يمكن أن تصبح فيما بعد . إلا أنني بدأت الآن في الإصغاء، كاتماً أنفاسي، إلى جمل لايمكن أن تنسى، وكلما امتلأت هذه الجمل بالأسى الرقيق أو أصابها الوهن، صعد الممثل، الذي بدا فنه ناقصاً خشناً كالكتابة نفسها، إلى تلك النشوة المفجعة التي هي أفضل ما يمكن أن يقدمه الفن، أو حتى الحياة ذاتها . وأخيراً، وعندما تلمس ديدرا بأصابعها الرحيمة ذلك الشخص الذي قتل حبيبها، وهي في نوبة قبل أن تنهي حياتها، نعرف آنذاك أن الممثل قد تحول، ولو خلال لحظة واحدة، إلى مخلوق من صنع ذلك العقل النبيل الذي جمع فنه في الجزر القاحلة . وننجرف نحن أنفسنا وراء الزمن ووراء الأشخاص، إلى حيث تصبح العاطفة المنفعلة المتوهجة عبر ألف سنة من عذاب التطهير، حكمة وعقلاً في طرفة عين . وكأننا نحن أيضاً قد لمسنا وشعرنا وشاهدنا شيئاً مجرداً من الجسد .

ثمة مبدأ من مبادئ النقد المنشور يقول إن تركيب المسرحية لايكون قوياً

ملائماً للمسرح إذا لم تحتو على شخصيات محدودة. وإن اللحظة الدرامية هي دائماً الصراع بين شخصية وأخرى.

وكذلك يعتقد هؤلاء النقاد أن هناك تناقضاً بين الشخصيات والشعر الغنائي، ومهما كان أثر الشعر الغنائي على النفس شديداً عندما يقرأ في كتاب، فإنه يعيق العمل. إلا أننا إذا عدنا قروناً قليلة إلى الوراء، ودخلنا فترات الدراما العظيمة، فإننا نجد أن الشخصيات تتناقص وقد تختفي أحياناً بينما يغزر الشعور الوجداني. وقد يدخل في بعض الأحيان ميزان غنائي في الحوار، ميزان متدفق صالح للموسيقى، أو ميزان السونيت [1] الأكثر تثاقلاً. ويخطر لنا فجأة أن الشخصية موجودة باستمرار في الكوميديا فقط، وأنه يستعاض عنها في كثير من التراجيديات، وخصوصاً تراجيديات كورني وراسين والتراجيديا الإغريقية والرومانية، بالانفعالات العاطفية والبواعث المختلفة كالغيرة أو الحب العارم أو تأنيب الضمير أو الكبرياء أو الغضب. كما أننا نجد الشخصية متوفرة لدى كتاب التراجي- كوميديا، وشكسبير كاتب من هذا النوع دائماً. إلا أن تحديد الشخصية يكون في لحظات الكوميديا كما في مرح هملت مثلاً، بينما يكون الشعر جميعه في اللحظات العظيمة عندما يأمر تايمون بتشييد قبره، وعندما يصيح هملت بهوراسيو قائلاً «أبعد عن نفسك الهناء هنيهة»، ويذكر أنطونيو «من بين آلاف القبل القبلة الأخيرة التعسة»- عاطفة وجدانية خالصة فيها «طهارة النار». ولاتصل الشخصية إلى درجة التحديد الكامل حتى عندما تعد المصابيح للإضاءة وتكون بداية الحوادث في منتهى الوضوح والتدرج، كما في فولستاف الذي ليس له هدف عاطفي يود تحقيقه، أو هنري الخامس الذي لايمس شعره أي حرارة وجدانية فيظل خطابياً. وحتى عندما يكون الاستغراق المفجع في الهواجس في ذروته، فإننا لانقول

---

(١) السونيت: قصيدة من ١٤ بيتاً.

«ماأجود تحقيق هذه الشخصية، إنني لو صادفتها في الطريق لعرفتها»، إذ إننا نرى أنفسنا على المسرح دائماً، وإذا كانت تراجيديا غرام فربما نسترجع في عقولنا ذكرى ولاء في شبابنا فنغادر المسرح وعيوننا تغشاها ذكرى ذلك الحب القديم.

وأعتقد أنني، أثناء تلاوة مسرحية «مخادعات سكابان» المترجمة، وملاحظة خلوها الكامل من الانفعال العاطفي، وكان ذاك في دبلن، رأيت ما كان يجب أن يكون واضحاً منذ أول سطر كتبته في هذا المقال، وهو أن المسرحية يجب أن تكون دائماً إغراقاً وتحطيماً للسدود التي تفصل بين رجل وآخر، وإن الكوميديا تبني بيتها على هذه السدود. ولكنني لم أكن متأكداً من موقع ذلك البيت إذ إن الإنسان يتردد دائماً عند ما لا يكون في حوزته سوى برهانه الخاص، إلى أن جاء اليوم الذي أخبرني فيه بعضهم عن خطاب خاص كتبه كونجريف، وفيه يصف التعبير الخارجي والسطحي «لروح الفكاهة» التي تعتمد عليها الحكايات المضحكة، ثم يعرف «روح الفكاهة»، وهي أساس الكوميديا، بأنها «طريقة فريدة لايمكن الاستغناء عنها لإضفاء صفات معينة على شخص واحد فقط يتميز بها كلامه وأعماله عن كلام الأشخاص الآخرين جميعهم وأعمالهم»، ثم يضيف قائلاً إن «الانفعالات العاطفية لدى الجنس البشري أقوى من أن تسمح لروح الفكاهة بأن تأخذ مجراها». وأنا أعبر عنها بطريقتي الخاصة فأقول إنك لاتجد إلا القليل مما ندعوه الشخصية في الشباب الغض سواء أكان ذكراً أم أنثى، لأن الشخصية، كما يبين كونجريف في جملة أخرى، تنمو مع الزمن كرماد عصاة محترقة، وتتقوى في نحو منتصف العمر حتى لايبقى سواها في السبعين من العمر.

منذ ذلك الوقت اكتشفت تناقضاً بين الفن القديم وفننا الحديث في الكوميديا، وفهمت لماذا كرهتُ روايات ثاكيري والرسم الفرنسي الحديث عندما كنت في التاسعة عشرة. وقد شعرت بالتعاسة أياماً عديدة عندما كنت طالباً في أكاديمية

هايبرن الملكية وعُرِضَت لوحة كبيرة لأحد أتباع مانيه تمثل بعض المومسات الباريسيات وهن جالسات على طاولات صغيرة خارج مقهى. ولم أعثر على مكان في هذه الصورة أرغب فيه، أو رجل أودّ لو كنته، أو امرأة أقع في غرامها، ولم يكن ثمة عصر ذهبي أو اغواء يستهوي رغبة خاصة في نفسي أو مغامرة شخصية أكتشف فيها موضوع الحكاية غير المنتهية التي كنت أرويها لنفسي طوال الوقت. وبعد سنين رأيت «الأولمب» لمانيه في لوكسمبرج وتفحصتها دون عداء، وكنت أشبه بمن ينظر إلى محدث بارع لانظير له فتسره دقة حركاته التعبيرية بالرغم من عدم فهمه للغته. وقد عدت إليها مرة بعد أخرى في فترات مختلفة وأنا أقول لنفسي «سأفهمها في يوم من الأيام». ولم أدرك أنني كنت حينذاك متأثراً بنزاع ينشب في رواية «الحكيم» بين كاتب تراجيديا وكاتب ملهاة فيكشف الشيطان ذو العصوين هذا النزاع لشاب يصعد من النافذة، إلا عندما أحضر السير هيولين لوحة «إيفا جونزالس» إلى دبلن وقلت في نفسي «ما أكمل تحقيق هذه المرأة على شكل يجعلها تختلف عن أي امرأة أخرى في هذا العالم».

هناك فن الفيض المتدفق، فن تيتيان عندما يقدم في «أريوستو» و«باخوس وأريادن» صوراً جديدة لأحلام الشباب، ثم فن شكسبير عندما يرينا هملت وقد انشق عن الحياة في تردده العاطفي الظاهر، في استغراقاته الشاردة. ونحن ندعو هذا الفن شعرياً لأننا مضطرون أن نحمل له أكثر من مزاجنا اليومي، إذا أردنا أن نحظى بقسط من المتعة، ولأن هذا الفن يجد متعته في لحظة التمجيد والإثارة والأحلام (أو في القدرة على تمثل هذه الأشياء كما في وجه «أريوستو» الساكن الذي هو أشبه بوعاء لايلبث أن يمتلئ بالخمر). وثمة فن ندعوه بالفن الحقيقي لأن الشخصية، التي هي كائن من كائنات هذا العالم الحقيقي، لاتستطيع أن تعبر عن نفسها إلا من خلاله، ولأن فهمها يتطلب تمييزاً دقيقاً من قبل الحواس، ويقظة كاملة، ومزاجاً يومياً رزيناً متبلوراً.

وقد لا نجد أياً من هذين النوعين من الفن في حالة صافية. إلا أننا نميز في الفن التراجيدي وسائل لإقصاء الشخصية أو التقليل من شأنها والتخفيف من قدرة المزاج اليومي، ثم خداع الإدراك الحسي الواضح أو إصابته بالعمى. وإذا لم ينبذ الكاتب الحياة الحقيقية كلياً، فإنه يكتفي ببعض اللمسات هنًا وهناك، ويستدعي إلى الأماكن الشاغرة الإيقاع والتوازن والشكل والصور التي تذكرنا بالانفعالات العاطفية البعيدة الآماد، وتعيد إلى أذهاننا غموض الأزمنة الماضية والخيالات التي تزور أطراف الغيبوبة. ولو كما رسامين لعبرنا عن العاطفة الشخصية من خلال شكل مثالي ورمزية نتناقلها عن الأجيال السالفة، وقناع تبدو من خلاله الأشياء غير المجسدة، وأسلوب يوحي بأعمال أسياد عديدين فيتهرب بذلك من الإيحاء المعاصر، أو لتركنا عنصراً من العناصر الواقعية كما في فن الرسم البيزنطي حيث لاتوجد كتل مجسدة أو أشياء بارزة. وهكذا، ففي اللحظة الأسمى للفن التراجيدي، يصاب الإنسان بشعور غريب وكأن شعر رأسه قد وقف. وماذا يحدث عندما نحب ونكون في حدة الشباب؟ ألا نحرص على ألايصطدم هذا الفيض بصخرة تهزّه أو بسور يضيق عليه الخناق؟ ألا نستبعد الشخصية ومعالمها فنختار جمالاً غير أرضي، لأن المرأة الفرد تضيع بين شباك خطوط هذا الجمال، وكأن الحياة فيها ترتعش قبل أن تخلد إلى الصمت والهدوء أو تنطوي بعيداً. وقد يريحنا أن نصادف بعض سطور في المسرحية غير متعلقة بالموضوع، أو وعداً بشخصية ستظهر، كما أنه قد «يزيد اهتمامنا» ومتعتنا. وقد يقول بعضنا لبعض عندما نكون في الاستديو «الشخصية هي الجمال الوحيد»، ولكننا عندما نختار زوجة، كما يحدث عندما نذهب إلي ملعب الجمباز، كي «يبدو الجسم جميلاً» أمام المرأة، فإننا نتذكر الشكل الأكاديمي، ولو أننا نوسع قليلاً من نقطة اهتمامنا، فنختار «مايعتبره الفنان جميلاً» إذ نجد أنه من الأسهل أن نؤمن بالنار لأنها خلفت رماداً.

عندما ننظر إلى الوجوه في اللوحات التراجيدية القديمة سواء عند تيتيان أو بعض فناني القرون الوسطى في الصين، فإننا نجد فيها حزناً ورزانة ونوعاً من الفراغ، وكأنها تخفي وراءها عقولاً تنتظر الكارثة العظمى. وفي بعض الأحيان يبدو الفن البياني أيضاً على هذا النحو. إلا أن الشعر يختلف عن ذلك فينشد الكارثة ذاتها. أما في فننا الحديث، سواء في اليابان أو في أوروبة، فإننا نجد ماتدعوه استوديوهاتنا بـ «الحيوية» (أليست هيَ كلمة الاستديوهات الكبيرة) أو الطاقة الخاضعة لسيطرة لحظاتنا العادية وهي في حالة غناء وضحك وثرثرة أو انشغال فكر.

لدينا في هذا الفن، دون ريب، شجرة الحياة وشجرة معرفة الخير والشر التي تنغرس جذورها في ميولنا. وإذا نسينا فضائلهما المتغايرة فالسبب بالتأكيد هو سرورنا باختلاط أغصانهما المتشابكة. والفن التراجيدي والفن الانفعالي العاطفي الذي يغرق السدود ويقضي على الفهم، يهز مشاعرنا بجعلنا نشرع في الاستغراق في الهواجس، وإغوائنا بالدخول في غيبوبة قوية. ويعظم الأشخاص على المسرح حتى يصبحوا البشرية بذاتها. ونشعر بعقولنا تتمدد بتشنج أو تتسع ببطء كبحر يضيئه القمر فيزدحم بالصور، ويختفي ما هو أمام أعيننا دائماً ثم يعود ثانية وسط الهياج الذي يخلقه، وكلما ازداد سحره كنا أسرع إلى نسيانه.

آي.إي. رتشـاردز
العلـم والشعـر

«إن مستقبل الشعر لعظيم، والسبب هو أن الإنسان سيجد فيه على مر الزمن دعامة أشد وأمتن عندما يكون جديراً بمصيره الرفيع. وليس من عقيدة إلا وتتزعزع، وليس من مذهب معتمد إلا ويتعرض للشك، وليس من تقليد موروث إلا ويهدد بالانقراض. وقد اتخذ ديننا كياناً مادياً بظهوره على شكل حقيقة مفترضة، وربط عاطفته بهذه الحقيقة. أما هذه الحقيقة فقد تخلت عنه الآن. غير أن الفكرة بالنسبة للشعر هي كل شيء».

ماثيو آرنولد

- ١ -

الموقف العام

لم تزدهر تطلعات الإنسان في الوقت الحاضر إلى حد يجعله يهمل وسائل ترقيتها. ولقد قام حديثاً بتغييرات عديدة في عاداته وطرق حياته عرضاً أو عن

(١) ظهر مقال: «العلم والشعر» عام ١٩٢٦. وقد اشترك المؤلف آي. إي. رتشاردز في تأليف «أساس علم الجمال» ١٩٢٢، و«معنى المعنى: دراسة في تأثير اللغة على الفكر وعلم الرموز» ١٩٢٣، وقد ألف «مبادئ النقد الأدبي: دراسة للأحكام الأدبية» ١٩٢٩، و«آراء منسيوس عن الدماغ: تجارب على التعريف المتعدد الأجزاء» ١٩٣٢ و«القوانين الرئيسية للإدراك» ١٩٣٣ و«آراء كولردج عن التخيل» ١٩٣٤، و«كيف تقرأ صفحة واحدة» ١٩٤٢. كما ألف عن تجارب مختلفة في اللغة الإنكليزية الأساسية.

قصد. وهذه التغييرات تشمل تغييرات أخرى أوسع انتشاراً، ولذا فمن المحتمل أن يشهد المستقبل القريب إعادة تنظيم كاملة لحياتنا في كل من مظاهرها الخاصة والعامة، فالإنسان نفسه آخذ في التغير مع ظروفه. وقد تغير في الماضي ولكن ليس بهذه السرعة. ولم يعرف سابقاً أن ظروف الإنسان قد تغيرت بهذا القدر، أو بهذه الفجائية، جالبة معها أخطاراً نفسية واقتصادية وسياسية. إن هذه الفجائية تهددنا. وثمة جوانب من الطبيعة البشرية تقاوم التغير أكثر من غيرها. ونحن نتعرض للكوارث إذا تغيرت بعض عاداتنا وبقيت الأخرى، التي يجب أن تتغير معها، على حالها.

وليس من السهل التخلي عن عادات دامت آلافاً من السنين ـ خصوصاً عندما تكون هذه العادات عادات فكرية لا تصطدم بشكل مكشوف مع الظروف المتغيرة، أولا تورطنا بخسارة أو ازعاج واضح. إلا أن الخسارة يمكن أن تكون فادحة دون أن نعرف أي شيء عنها. فقبل عام ١٥٩٠ لم يكن أحد يعرف كم كانت عاداتنا الفكرية الطبيعية مزعجة بالنسبة للطرق التي قد يسقط بها الحجر، إلا أن العصر الحديث قد بدأ عندما اكتشف جاليليو ما كان يحدث عند سقوط الحجر. وقبل عام ١٨٠٠ كان يعتبر مجنوناً من يظن الأفكار التقليدية العادية عن النظافة قاصرة إلى درجة الخطر، ولقد ازداد أمل الطفل العادي بالحياة ما يقرب من ثلاثين سنة منذ أن قلب لستر تلك الأفكار رأساً على عقب. ولم يعرف أحد قبل السير رونالد روس نتائج التفكير في أن الملاريا تتسبب عن التأثيرات والأبخرة العفنة بدلاً من البعوض. ولربما بقيت الامبراطورية الرومانية مزدهرة لو اكتشفت هذه الحقيقة قبل عام ١٠٠ للميلاد.

وبوجود هذه الأمثلة أمام أعيننا لا يسعنا أن نقبل بسهولة، لأنفسنا أو لأطفالنا، وفي أي دائرة من دوائر الحياة، ما كان يظنه أجدادنا صالحاً لهم. ومن

المزعج حقاً أن نعرف، كما لا بد أن نفعل ذلك، أن عاداتنا الفكرية بالنسبة لمعظم أفعالنا، ما تزال كما كانت عليه منذ ٥٠٠٠ سنة. والعلوم، بالطبع، تشذ عن هذا القانون، إننا نفكر خارج حقل العلوم، حيث لا تزال تجري معظم أفكارنا، كما كان يفكر أجدادنا قبل مائة أو مائتي جيل. وهذا يحدث دون ريب بالنسبة لآرائنا الرسمية عن الشعر. أليس من الممكن أن تكون هذه خاطئة، كخطأ معظم أفكار القدماء الغابرين، وأن تبدو حياتنا اليوم لرجال المستقبل كارثة مستمرة لا تنتهي بسبب غبائنا وضعفنا الذي يجعلنا نتقبل وننقل أفكاراً لا تنطبق ولن تنطبق على أي شيء أبداً؟

إن وعي الرجل المتعلم العادي آخذ في الازدياد، وهذا تغيير عجيب هام. وربما يعود السبب إلى أن حياته أصبحت أكثر تعقيداً أو ارتباكاً، ورغباته وحاجاته أكثر تنوعاً وقابلية للتنافر. وكلما ازداد وعيه رفض الانصياع إلى العادات في طاعة عمياء. فهو مجبر على التفكير، وغالباً ما يأخذ التفكير شكل القلق غير المقنع، وهذا متوقع من جراء صعوبة المهمة التي لا يوازيها شيء. فالحياة المنطقية اليوم هي أصعب بكثير مما كانت عليه زمن الدكتور جونسون، وقد كانت، حتى في ذلك الوقت، صعبة كما بين لنا بوزويل.

والحياة بتعقل لا تعني أن نعيش بالعقل وحده، فالخطأ سهل ويمكن أن يكون خطراً إذا أغرقنا فيه، بل تعني أن نعيش بطريقة يوافق عليها العقل الذي هو الإدراك الكامل الواضح للموقف بكامله. وأهم جزء في الموقف جميعه، كما هو الحال دائماً، هو نحن، أي تركيبنا السيكولوجي. وكلما ازدادت معرفتنا بالعالم المادي وبأجسادنا مثلاً، وجدنا في سلوكنا العادي نقاطاً أكثر لا تنسجم مع الحقائق ولا تنطبق عليها، بل تكون مبددة مضرة، خطرة أو سخيفة.

ولننظر إلى عادة سلق الخضار مثلاً، فنحن لا نعرف حتى الآن كيف نغذي أنفسنا بشكل مرض. وبصورة مماثلة، يبين لنا القليل الذي نعرفه عن العقل أن طرق

تفكيرنا وشعورنا بالنسبة لكثير من الأشياء التي نهتم بها لا تنسجم مع الحقائق. وهذا يصدق تماماً على طرق تفكيرنا وشعورنا بالنسبة للشعر. فنحن نفكر ونتحدث بتعابير عن حالات لم تحدث أبداً، ونعزو إلى أنفسنا وإلى الأشياء إمكانات لم نمتلكها نحن أو هي، كما إننا نهمل أو نسيء استعمال طاقات ذات أهمية كبيرة لنا.

إن انسجام الإنسان مع الطبيعة قدأخذ يقل يوماً بعد يوم في هذه السنوات الأخيرة، فهو لا يعرف إلى أين هو ذاهب كما إنه لم يقرر هذا الأمر بعد. وهو نتيجة لذلك يجد الحياة محيرة أكثر مما مضى، ويجد صعوبة أكبر في أن يعيش حياة متماسكة، ولذا فهو يتحول إلى التفكير في نفسه وفي طبيعته، فالخطوة الأولى نحو أسلوب منطقي في هذه الحياة هي الإدراك الأفضل للطبيعة البشرية.

لقد عرف منذ مدة طويلة أن الانسان لو استطاع أن يحقق في حقل علم النفس شيئاً يشبه، ولو من بعيد، ما حققه في العلوم، لحصل على نتائج عملية تفوق في أهميتها ما يمكن أن يخترعه المهندس. وقد كانت الخطوات الإيجابية الأولى في علم الدماغ بطيئة في القدوم إلا أنها آخذة في تغيير نظرة الإنسان بكاملها.

- ٢ -

التجربة الشعرية

لقد طالب البعض بحقوق عجيبة للشعر مراراً عديدة، ومنها ما اقتبسناه من كلمات ماثيو آرنولد في مطلع هذه المقالة، إلا أن الكثير من الناس ينظر إلى هذه المطالب بدهشة، أو بابتسامة تسامح إذا كان من المتحمسين. والواقع أن النظرة الأشد تمثيلاً لهذا العصر هي أن مستقبل الشعر معدوم. وخاتمة بيكوك في كتابه «عصور الشعر الأربعة» تجد لدى الجمهور قبولاً أكثر إذ يقول: «الشاعر في عصرنا هذا أشبه ببربري في مجتمع متمدن، فهو يعيش في الزمن الماضي ... ومهما كان

الشعر راقياً فإن ذلك يكون بالضرورة على حساب إهمال فرع من فروع الدراسة المفيدة. ومن المحزن أن نرى عقولاً باستطاعتها القيام بأشياء أفضل، توهن عزمها وتجهد عقلها بتقليد مزخرف، فارغ لا قصد له. وقد كان الشعر وسوسة عقلية أثارت انتباه العقل في طفولة المجتمع المتمدن. أما أن يجعل العقل الناضج من ألعاب طفولته عملاً جدياً، فهو في سخفه مماثل لوضع رجل ناضج يحك لثة أسنانه بالمرجان[1]، ويصيح طالباً أن ينام مسحوراً بجلجلة الأجراس الفضية. ومما يدعو للأسف أيضاً أن الكثيرين ـ ومن بينهم كيتس ـ ظنوا أن التأثير الحتمي لتقدم العلم هو القضاء على إمكانية وجود الشعر.

ما هو وجه الصحة في هذا الأمر؟ وكيف يتأثر تقديرنا للشعر بالعلم؟ وكيف سيتأثر الشعر ذاته بذلك؟ أما الأهمية الكبيرة التي منحت للشعر في الماضي فهي حقيقة واقعة يجب أن نبين أسبابها، سواء استنتجنا أنها كانت صواباً أم لم تكن، وسواء ارتأينا أن الشعر سيستمر محتفظاً بهذا التقدير أم لن يستمر. وهذا يبين لنا أن قضية الشعر ـ صحيحة كانت أم خاطئة ـ تعتمد على أمور خطيرة. ولا نستطيع أن نبحث هذه القضية بشكل واف، إلا إذا أثرنا مسائل ذات أهمية عظيمة.

وقد بذلت محاولات مجهدة لشرح منزلة الشعر الرفيعة في الأعمال البشرية، وكانت نتائجها المرضية أو المقنعة قليلة إجمالاً. وهذا ليس عجيباً، إذ إنه إذا أردنا أن نبين أهمية الشعر فعلينا أولاً أن نكتشف ماهية الشعر إلى حد ما. وحتى وقت قريب لم ينهض أحد بهذه المهمة الخطرة إلا بشكل ناقص جداً، فسيكولوجية الغريزة والعاطفة لم تكن متقدمة بعد، كما أن التأملات المتهورة التي من الطبيعي أن توجد قبل البحث العلمي، كانت تقف في الطريق. هذا ولم يهيأ للتحري والاستقصاء كل من عالم النفس المحترف الذي لم يكن اهتمامه بالشعر شديداً،

---

(١) مرجان مصقول يستعمله الأطفال لحك لثتهم أثناء بزوغ الأسنان.

ورجل الآداب الذي لم تكن لديه آراء كافية عن الدماغ ككل، إذ يتطلب إنجاز هذا العمل بشكل مرض كلاً من معرفة عاطفية بالشعر وقدرة على التحليل السيكولوجي غير المتحيز.

إن من الأفضل أن نبدأ بالسؤال التالي: «ما هو الشعر بأوسع معانيه، وأي نوع من الأشياء هو؟». وعندما نجيب عن هذا السؤال نكون مهيئين لسؤال آخر هو «كيف نستطيع أن نستعمله وكيف نسيء استعماله؟ وما هي الأسباب التي تجعلنا نظنه قَيِّماً؟».

ولنأخذ تجربة عشر دقائق من حياة إنسان ونصفها بخطوط عريضة. من الممكن الآن الإشارة إلى بنيانها العام وإبراز ما هو مهم فيها وما هو تافه وثانوي، وأي الخصائص تعتمد على غيرها وكيف ظهرت وكيف ستؤثر على تجربة الإنسان في المستقبل. وثمة بالطبع ثغرات واسعة في هذا الوصف. إلا أنه من الممكن أن نفهم بشكل عام، كيف يعمل العقل في تجربة ما، وما هو نوع تيار الحوادث في هذه التجربة.

إن قصيدة «جسر وستمينستر»لورد سورث هي مثلاً تجربة من هذا النوع، وهي التجربة التي يعيشها القارئ الجيد عندما يقرأ هذه الأبيات. وأول خطوة نحو فهم منزلة الشعر ومستقبله في أعمال الإنسان هي أن نرى البنيان العام لتجربة كهذه. ولنبدأ بقراءة القصيدة ببطء شديد، والأفضل أن نقرأها بصوت عال كي نعطي كل مقطع حقه من الوقت حتى نشعر بتأثيره الكامل. ولنقرأه بشكل تجريبي، مكرّرين الأبيات، مغيّرين صوتنا حتى نقتنع بأننا قد أدركنا لحنه بقدر المستطاع، وأننا -نحن على الأقل- متأكدون من إيقاعه، سواء كانت قراءتنا مرضية للآخرين أم لم تكن.

«لا تملك الأرض أجمل مما تعرضه الآن:

ولا شك في أن يكون بليد الروح من يمر

بمنظر كهذا دون أن يتأثر بجلاله:

هذه المدينة تلبس كالرداء

جمال الصباح: هادئة عارية،

والسفن والأبراج والقباب والمسارح والمعابد تقبع

مكشوفة للحقول وللسماء،

كلها ساطعة لامعة في الهواء الخالي من الدخان

ولم يسبق للشمس في روعة ظهورها

أن أغرقت بهذا الجمال، الأودية والصخور والهضاب،

ولم يسبق أن رأيت أو شعرت بهدوء بهذا العمق!

فالنهر ينساب على مشيئته الحلوة:

إلهي الحبيب! حتى البيوت تبدو نائمة

وذلك القلب القوي كله ينام ساكناً!»

وقد نحسن صنعاً إذا حللنا التجربة الصادرة عن قراءة هذه الأبيات من السطح إلى الباطن، وذلك إذا تكلمنا مجازياً. فالسطح هو انطباع الكلمات المطبوعة على الشبكية. وهذا يسبب اضطراباً يجب أن نتبعه في انحداره إلى الأعماق.

وأول شيء يحدث (وإذا لم يحدث تكون بقية التجربة ناقصة جداً) هو صوت الكلمات في «أذن الخيال»، والإحساس بالكلمات وهي تنطق وهمياً. وهذه الأشياء معاً هي التي تعطي الجسم الكامل للكلمات. والشاعر يتعامل مع الأجسام الكاملة للكلمات وليس مع الرموز المطبوعة. ولكن الكثير من الناس يخسرون تقريباً كل شيء في الشعر عندما تفوتهم هذه الأجزاء التي لا يمكن الاستغناء عنها.

بعد ذلك تظهر صور مختلفة في «عين الخيال»، ولا تكون هذه الصور للكلمات بل للأشياء التي ترمز إليها هذه الكلمات. وقد تكون صور سفن أو هضاب ومعها صور أخرى لأنواع مختلفة، صور لما يمكن أن نشعر به في وقوفنا متكئين على سور «جسر وستيمنستر». وقد يكون هذا الشيء الغريب صورة «السكون». إلا أنه بخلاف الصور المجسدة للكلمات ذاتها، فإن الصور الأخرى للأشياء ليست ذات أهمية حيوية. وقد يظن من يحصل على هذه الصور أنها لازمة، وقد تكون ضرورية بالنسبة له، إلا أن البعض الآخر قد لا يتطلبها على الإطلاق. وهذه نقطة تبدو فيها الفروق الفردية متميزة واضحة.

وبعد ذلك ينقسم التهيج، الذي هو التجربة، إلى فرعين رئيسي وثانوي، مع أن الجدولين يتداخلان في اتصالات لا حصر لها ويؤثر واحدهما على الآخر. ونحن، عندما نتكلم عنهما كجدولين، فليس ذلك إلا من قبيل فن الشرح والتفسير.

ونستطيع أن ندعو الفرع الثانوي بالجدول الفكري. أما الآخر، الذي ندعوه بالجدول العاطفي أو الحيوي، فيتكون من حركة ميولنا.

ومن السهل أن نتتبع الجدول الفكري، فهو يتتبع نفسه، وهو الأقل أهمية من الاثنين. وهو يهمنا بالنسبة للشعر كوسيلة، إنه يوجه الجدول الحيوي ويثيره. وهو مكون من أفكار ليست ذاتيات صغيرة ساكنة تتذبذب في الوعي تارة، وتخرج منه تارة أخرى، بل هو حوادث جارية تعكس الأشياء التي تتكون منها هذه الأفكار أو تشير إليها. أما كيف يحقق الشعراء هذا الأمرفهو مسألة لا تزال خاضعة للأخذ والرد حتى الآن.

هذه الإشارة إلى الأشياء أو عكسها هي كل ما تفعله الأفكار. وهي تبدو كأنها تفعل أكثر بكثير من ذلك، وهذا هو وهمنا الخادع الرئيسي. فمملكة الفكر ليست هي الحاكمة، وأفكارنا تخدم ميولنا، وحتى عندما يبدو عليها الثورة فإن

ميولنا هي التي تكون في فوضى. وأفكارنا هي دليل أو مشير. أما الجدول الحيوي الآخر فهو الذي يعالج الأشياء التي تعكسها الأفكار أو تشير إليها.

إن بعض من يقرؤون الشعر (وهؤلاء على الغالب لا يقرؤون الكثير منه) مكونون بشكل لا يشعرون معه إلا بالتيار الفكري، وقد يكون من السخف أن نشير إلى أن هؤلاء يفقدون القصيدة الحقيقية. وثمة ميل دارج ملحوظ نحو المبالغة في هذا الجزء من التجربة، وإضفاء أهمية أكثر من اللازم عليه لهذا السبب. وهذا يفسر لكثير من الناس، سبب عدم قراءتهم للشعر.

إن الفرع الحيوي هو الذي يهمنا حقاً، فمنه تأتي جميع الطاقة الموجودة في التهيج. أما التفكير الذي يجري فهو أشبه بلهو «حاكم» ماهر عظيم الشأن، تديره الآلة الرئيسة، لكنه في الوقت ذاته ينظمها. وكل تجربة هي، في المقام الأول، ميل أو مجموعة من الميول تتأرجح إلى الخلف كي تستريح.

وكي نفهم معنى الميل يجب أن نصور العقل كجهاز مكون من موازين متوازنة «بدقة شديدة»، وهذا الجهاز يستمر في النمو ما دمنا أصحاء. وكل موقف ندخل فيه يزعج هذه الموازين إلى حد ما. أما الطرق التي تتأرجح بها هذه الموازين كي تعود إلى تعادل جديد فهي الدوافع التي نستجيب بواسطتها إلى الموقف. وأهم الموازين في هذا الجهاز هي ميولنا الرئيسة.

ولنفرض أننا نحمل بوصلة مغناطيسية بجوار مغناطيس قوي؛ إن الإبرة تهتز كلما تحركنا، ثم تستقر في اتجاه جديد كلما وقفنا ساكنين في وضع جديد. ولنفرض أننا حملنا بدلاً من بوصلة واحدة مجموعة كبيرة من الإبر المغناطيسية الكبيرة والصغيرة تتأرجح بشكل يجعل بعضها يؤثر على بعضها الآخر، وأن جزءاً من هذه الإبر يستطيع أن يهتز أفقياً ويستطيع جزء آخر أن يهتز عمودياً كما يستطيع الجزء الأخير أن يتأرجح بحرية، إن الاهتزازات في هذا الجهاز معقدة جداً عندما نتحرك. ولكن مهما كان الوضع الذي نضع فيه هذا الجهاز فإننا نحصل على وضع

نهائي مستقر لجميع الإبر، ويحدث توازن عام للجهاز كله، إلا أن زحزحة خفيفة كافية لأن تجعل مجموعة الإبر تسارع في إعادة ترتيب نفسها.

وثمة تعقيد آخر. لنفرض، بالرغم من تأثر الإبر بعضها ببعض، أن بعضها لا يستجيب إلا إلى جزء من المغناطيس الخارجي الذي يتحرك الجهاز في منتصفه. ويستطيع القارئ بسهولة أن يرسم رسماً بيانياً إذا كان خياله يحتاج إلى دعامة نظرية.

إن عقلنا لا يختلف عن جهاز كهذا إذا تخيلنا ما عليه من تعقيد لا يصدق. والإبر هي ميولنا، وهي تختلف في أهميتها، أي في الدرجة التي تؤثر بحركتها على حركة الإبر الأخرى. وكل اختلال جديد في التوازن ناتج عن موقف جديد، يقابل حاجة من حاجاتنا، والاهتزازات التي تحدث عندما يعيد الجهاز تنظيمه هي استجاباتنا واندفاعاتنا التي نسد بها هذه الحاجات. وغالباً ما لا نجد التوازن الجديد إلا بعد مدة طويلة من الاضطراب الأصلي. وهكذا تظهر حالات من الانفعال تدوم سنوات عديدة.

إن الطفل يأتي إلى هذا العالم كنظام بسيط نسبياً، كما أن أشياء قليلة تؤثر عليه نسبياً وكذلك تكون استجاباته قليلة بسيطة، إلا أنه يصبح أكثر تعقيداً بسرعة كبيرة، وحاجاته المتكررة للغذاء والمطالب الأخرى تسبب اهتزازات مستمرة للإبر جميعها، ثم تنفصل تدريجياً الحاجات الصغيرة المختلفة في دوائر مستقلة وتتكون على شكل أجهزة فرعية، فالجوع يسبب مجموعة من الاستجابات، ومنظر لعبه مجموعة أخرى، والأصوات العالية مجموعة ثالثة، وهلم جرا. إلا أن الأجهزة الفرعية لا تصبح مستقلة تماماً. وهكذا فإنه يغدو وهو ينمو قابلاً للتأثر بتأثيرات أكثر وأدق.

ويصبح أكثر تمييزاً في بعض النواحي، إذ إنه يفقد اتزانه بسبب اختلافات طفيفة في موقفه، كما إنه يصبح أكثر اتزاناً في نواحٍ أخرى. وتتطور لديه من آن

لآخر، أثناء عملية النمو، رغبات جديدة. والجنس هو المثال البارز على ذلك، فهو يحتاج إلى زيادة منه. ويصبح قابلاً للانزعاج من أسباب جديدة تماماً، ومستجيباً لنواحٍ جديدة تماماً في موقفه.

ويأخذ هذا التطور مجرى غير مباشر. ويمكن أن يضل اتجاهه إذا لم يجبله المجتمع ويعيد صبّه في كل مرحلة. وبذا يعيد تنظيمه بشكل غير كامل مرتين أو ثلاث مرات قبل أن ينضج. ويصل إلى درجة النضج، على شكل مجموعة واسعة من الميول الأساسية والثانوية التي تجمع بين الفوضى والنظام، تكون فيها بعض نواحي شخصيته نامية تماماً وحرة الاستجابة، كما تكون النواحي الأخرى متشابكة مضغوطة بطرق عرضية مختلفة الأنواع. وإلى هذا الحشد المعقد من الميول، يجب أن توجه القصيدة المطبوعة. وقد تكون القصيدة هي ذاتها أحياناً التأثير الذي يزعجنا، وتكون مجرد وسيلة لتصحيح إزعاج موجود سابقاً أحياناً أخرى، وتكون في معظم الأحيان هذين الأمرين معاً.

يجب إذن أن نصوِّر تيار التجربة الشعرية على شكل متأرجح لهذه الميول المضطربة حتى تصل إلى حالة توازن. إننا نقرأ القصيدة في المقام الأول لأننا مهتمون بقراءتها، ولأن رغبة من رغباتنا تحاول أن تستعيد توازنها، ومهما يحدث أثناء قراءتنا لها فإنه يحدث لسبب مشابه. ونحن نفهم الكلمات، إذ يستمر الفرع الفكري للتيار في طريقه بنجاح، لأن رغبة من رغباتنا تتفاعل من خلال هذه الواسطة. وبقية تجربتنا كلها هي عملية تكيف وتواؤم.

وإذن فبقية التجربة مكونة من عواطف ومواقف؛ فالعواطف هي الشعور بردة الفعل وانعكاساتها في التغيرات الجسدية، أما المواقف فهي الدوافع إلى نوع معين من السلوك تعدّه الاستجابة. وهذه المواقف هي الجزء الخارجي المتحرك للتجربة. وفي بعض الأحيان، كما هو الحال في «جسر وستمينستر»، تهمل هذه الموجهات بسهولة. ولكن لنعتبر حالة أسهل، نوبة من الضحك مثلاً تنتابنا

أثناء وجودنا في كنيسة، أو خلال مقابلة جديدة، فنضطر إلى كبتها، ونجرب ألا نضحك، إلا أن الدوافع ضمن شكلها المحصور ناشطة دون ريب. أما الدوافع الأكثر تحايلاً وإحكاماً، التي تثيرها القصيدة، فإنها لا تختلف في مبدئها، وهي لا تكشف عن نفسها، ولا تظهر لأنها معقدة إلى حد كبير. وبعد أن تعدل نفسها وتصبح منظمة في كلّ متماسك فإنها ترضي عند ذلك الحاجات المعينة. وهي تأخذ عند الرجل الكامل النضج حالة الاستعداد للعمل مكان العمل ذاته، عندما لا يكون الموقف المناسب تماماً للعمل موجوداً. أما الاختلاف الأساسي للشعر عن غيره من الفنون فهو في عدم وجود الموقف المناسب تماماً. ونحن نرى الممثل على المسرح ولا نرى هملت بلحمه ودمه، ولذا فإن الاستعداد للعمل يحل محل السلوك الحقيقي.

إذن هذه هي الخطة الرئيسة للتجربة، تلتقط مجموعات من حاجاتنا الرموز على الشبكية، (ولنذكر كم من الانطباعات الكثيرة تبقى مهملة طوال النهار لعدم وجود الميل الذي يستجيب لها)، ومن ثم يحدث اضطراب محكم في الدوافع فيفكر جانب منها بما تعنيه الكلمات، بينما يستجيب القسم الآخر استجابة عاطفية تؤدي إلى تطور المواقف والاستعدادات لعمل يمكن أن يحدث أو لا يحدث. ويكون الجانبان على صلة دقيقة بعضهما ببعض.

لننظر الآن بدقة أكثر إلى هذه الصلات. قد يبدو شاذاً أن لا نجعل الأفكار هي الحاكمة والمسببة لبقية الاستجابة، وهذا الفعل بالذات هو الخطأ الكبير للسيكولوجية التقليدية. فبالرغم من أن الإنسان يفضل تأكيد الصفات التي تميزه عن القرد، وأهمها طاقاته الفكرية، إلا أنه قد أعطاها رتبة أعلى مما تستحق، فالفكر ملحق بالميول، وواسطة لتنظيمها بطريقة أكثر نجاحاً. والإنسان ليس ذكاء في المقام الأول، بل هو جهاز من الميول. والذكاء يساعد الإنسان ولكنه لا يديره.

وبسبب هذا الخطأ الطبيعي، ولأن العمليات الفكرية أسهل للدراسة، نجد جميع التحليل التقليدي لعمل الدماغ قد انقلب رأساً على عقب. وربما تكون

للشعر أهمية عظيمة في المستقبل، وذلك كعلاج للصعوبات الناتجة عن هذا الخطأ.
أما الآن فلنفحص مرة ثانية وبدقة التجربة الشعرية.

أولاً، لماذا كان من الضروري عند قراءة الشعر أن تعطى الكلمات حقها من حيث الصوت والجرم الوهمي الذي نتخيله؟ وماذا نعني بقولنا إن الشاعر يعمل من خلال هذا الصوت وهذا الجرم؟ والجواب على ذلك أن حركة الكلمات وصوتها يدغدغان الاهتمامات بعمق وألفة، حتى قبل أن نفهم معناها عقلياً، وقبل أن نشكل الأفكار التي تسببت عن هذه الكلمات وتتابعها. أما كيف يحدث هذا فهو أمر لم يستقص بنجاح حتى الآن، ولكن حدوثه واقع لا ريب فيه بالنسبة لكل قارئ حساس للشعر. وثمة كثير من الشعر، وجزء من العظيم منه أيضاً (كبعض أغاني شكسبير مثلاً، وبطريقة مختلفة، كثير من أجود ما كتبه سوينبرن)، يمكن أن يفوتنا معناه أو نهمله دون أي خسارة. وقد يتطلب ذلك منا بعض الجهد، إلا أننا نستفيد في بعض الأحيان. ويكفي لغرضنا الآن أن نعي هذه الحقيقة الواضحة، وهي أن أهمية إدراكنا لمعاني الكلمات تختلف نسبياً. ونستشهد على ذلك بالمقارنة بين الجزء الأول والأخير من أعمال براونينج.

وفي جميع أنواع الشعر تقريباً يبدأ بالعمل أولاً صوت الكلمات والإحساس بها، وهو ما يدعى بشكل القصيدة مقابل ما ندعوه مضمونها. والمعنى الذي يفهم من هذه الكلمات متأثر إلى حد كبير بهذه الحقيقة. ومعظم الكلمات غامض بالنسبة لمعناه البسيط، وخصوصاً في الشعر. ونحن نستطيع أن نفهمها كما نشاء بمعان مختلفة، أما المعنى الذي يسرنا أن نختاره فهو الذي يناسب الدوافع التي أثارها شكل القصيدة. ويمكن ملاحظة الشيء ذاته أثناء الحديث، فليس المعنى المنطقي الدقيق لما يقال، بل لهجة الصوت والمناسبة، هي العوامل الرئيسة التي نعتمد عليها في تفسير الكلمات. ومن الجدير بالذكر أن العلم يحاول بنجاح متزايد أن يستغني عن هذه العوامل. ونحن نصدق العالم لأنه يستطيع أن يثبت ملاحظاته بالحجة،

لا لأنه طلق اللسان أو مؤثر بنطقه. ونحن، في الواقع، نشك فيه عندما يبدو وكأنه يؤثر علينا بطريقة كلامه.

والشعر، في استعماله للكلمات، هو على النقيض من العلم تماماً، والأفكار المحدودة جداً تحدث ولكنها لا تحدث نتيجة لاختيار منطقي للكلمات يجعلنا ننبذ جميع الاحتمالات ما عدا احتمالاً واحداً. كلا، بل السبب هو أن الطريقة ولهجة الصوت والإيقاع والنغم تؤثر على ميولنا وتجعلها تختار فكرة دقيقة معينة من بين عدد غير محدود من الاحتمالات. وهذا ما يجعل الأوصاف الشعرية تبدو غالباً أكثر دقة من الأوصاف النثرية. فاللغة المستعملة منطقياً أو علمياً لا تستطيع أن تصف منظراً طبيعياً أو وجهاً من الوجوه، وهي، كي تفعل ذلك، تحتاج إلى جهاز ضخم من الأسماء لظلال الألوان والمشاعر المختلفة، وأسماء أخرى لصفات دقيقة جداً. ولا توجد مثل هذه الأسماء، ولذا نضطر إلى استعمال أساليب أخرى. والشاعر، حتى عندما يكتب نثراً، كما يفعل رسكن أو دي كنسي، فإنه يجعل القارئ يختار المعنى الدقيق المطلوب من بين عدد غير محدود من المعاني التي يمكن أن تحملها الكلمة أو العبارة أو الجملة. وهو يفعل ذلك بأساليب عديدة ومختلفة، وقد ذكر بعضها أعلاه. لكن الطريقة التي يستعمل فيها هذه الأساليب هي سر الشاعر نفسه ولا يمكن أن تُعَلَّم. إنه يعرف كيف يقوم بالعمل، ولكنه لا يعرف الطريقة التي نُفِّذَ فيها العمل.

أما سوء فهم الشعر والحط من قدره، فهو يعود في المقام الأول إلى المبالغة في تقدير أهمية الفكر فيه. ونستطيع أن نرى بشكل أكثر وضوحاً أن الفكر ليس هو العامل الأول، إذا بحثنا لحظة واحدة في تجربة الشاعر لا في تجربة القارئ. لماذا يستعمل الشاعر هذه الكلمات ولا يستعمل غيرها؟ليس الجواب هو أن هذه الكلمات تمثل مجموعة من الأفكار يهتم بإيصالها. ولا يهمنا أبداً ما تقوله القصيدة بل ما هي القصيدة. والشاعر لا يكتب كعالم، إنه يستعمل هذه الكلمات لأن

رغباته التي يستدعيها الموقف تتحد جميعاً كي تجلب الكلمات إلى وعيه بهذا الشكل تماماً، ويستخدمها كوسيلة لتنسيق التجربة جميعها وضبطها وتقويتها. والتجربة بحد ذاتها، أو تيار الدوافع الذي يكتسح الدماغ، هي منبع الكلمات ومجيزها، وهذه الكلمات تمثل هذه التجربة بالذات، وليس مجموعة من الإدراكات الحسية أو الانعكاسات. إلا أن هذه الكلمات تبدو للقارئ الذي يتناول القصيدة بشكل خاطئ مجرد مجموعة من الملاحظات عن أشياء أخرى. ولكن إذا كانت هذه الكلمات تنبع حقاً من التجربة وليست متسببة عن عادات لفظية، أو الرغبة في التأثير، أو الاختراع المتكلف أو المحاكاة أو الوسائل غير المتعلقة بالموضوع، أو أي نقص آخر مما يمنع معظم الناس من كتابة الشعر؛ فإنها ستنتج في عقل القارئ المناسب ميولاً متشابهة وتضعه في تلك الفترة في موقف مشابه لموقف الشاعر وتقوده إلى الاستجابة ذاتها.

أما لماذا يحدث هذا فإنه لا يزال سراً غامضاً نوعاً ما. وإن ما يجمع الكلمات سوياً في دماغ الشاعر هو اجتماع الدوافع بشكل دقيق عجيب. ويحدث العكس في دماغ القارئ، فالكلمات تسبب اجتماعاً مشابهاً للدوافع. كما إن الكلمات التي بدت نتيجة للتجربة في المثال الأول أصبحت سبباً لتجربة مشابهة في المثال الثاني. وهذا شيء غريب جداً، ولا يحدث نظيره تماماً خارج حدود التوصيل الشعري. إلا أن هذا الوصف ليس شديد الدقة، فالكلمات كما رأينا ليست مجرد نتيجة في حالة واحدة، وسبب في حالة ثانية، ففي كلتا الحالتين، تكون الكلمات هي ذلك الجزء من التجربة الذي يربط بعضها مع بعض ويعطيها بنياناً محدوداً ويمنعها من أن تكون مجرد خليط مضطرب من الدوافع المتماسكة. وإذا سمح لنا باستعمال استعارة مفيدة من مكدوجال، فإننا نقول إن الكلمات هي مفتاح لهذا الاتحاد الخاص للدوافع. وإذا نظرنا إليها هذه النظرة، فإن اعتبار ما يكتبه الشاعر سبباً في إعادة تشكيل تجربته في عقل القارئ، يكون أقل غرابة.

- ٣ -

ما هو القيّم في الشعر؟

لقد تكلمنا بما فيه الكفاية عن نوع القصيدة والبنيان العام لهذه التجارب. فلنلتفت الآن إلى سؤالين آخرين هما «ما فائدة القصيدة؟»، ولماذا تكون قيّمة وكيف؟ والنقطة الأولى التي يجب أن نذكرها هي أن التجارب الشعرية قيّمة (عندما تكون كذلك) بالطرق نفسها التي تكون فيها أي من التجارب الأخرى قيمة، ويجب أن نحكم عليها بالمقاييس ذاتها. فما هي هذه المقاييس إذن؟.

لقد اختلفت الآراء اختلافاً كبيراً بالنسبة لهذه النقطة. وهذا طبيعي لشدة اختلاف الآراء حول نوع التجربة، إذ إن آراءنا عن الاختلافات بين التجارب الجيدة والرديئة تعتمد بالضرورة على مفهومنا للتجربة. وبما أن النظرة قد اختلفت بالنسبة لعلم النفس، فقد تبعتها في ذلك نظريات الإنسان الأخلاقية. وعندما كانت الروح الخالدة المخلوقة البسيطة هي النقطة المحورية، كان الخير هو الامتثال لإرادة الخالق، والشر هو الثورة على هذه الإرادة. وعندما استبدل علماء النفس «أصحاب نظرية تداعي الخواطر» بالروح حشداً من الأحاسيس والصور، أصبح الخير هو السرور والشر هو الألم، وهكذا دواليك. وربما نحتاج إلى كتابة فصل طويل عن تاريخ هذه الآراء وتتبع تغيراتها. أما الآن وقد أصبح الإنسان ينظر إلى الدماغ على أنه درجات من الميول فماذا سيكون الاختلاف بين الخير والشر؟ إنه الاختلاف بين مؤسسة حرة وأخرى مبددة، بين حياة ممتلئة وأخرى ضيقة. لأنه إذا كان الدماغ جهازاً من الرغبات، والتجربة مسرح نشاط لهذه الميول، فإن قيمة هذه التجربة كامنة في الدرجة التي يستطيع فيها الدماغ أن يحقق توازناً كاملاً من خلالها.

وهذا تقريب للمعنى يحتاج إلى بعض التعديل والتوسيع إذا أردناه أن يصبح نظرية مرضية. وإليك بعض هذه التعديلات.

لنأخذ ساعة من حياة أي إنسان. إن فيها إمكانات لا تعد ولا تحصى. ولكن تحقيق أي من هذه الإمكانات يعتمد على مجموعتين رئيسيتين من العوامل: الوضع الخارجي الذي يحيا به الإنسان، أي محيطه ومن يتصل بهم من الناس، ثم تكوينه السيكولوجي. وفي بعض الأحيان يعطى أول هذين العاملين، وهو الوضع الخارجي، أهمية أكثر مما ينبغي. وما علينا كي نعرف هذه الحقيقة إلا أن نلاحظ مقدار اختلاف تجارب الأشخاص عندما يكونون في أوضاع شديدة الشبه. فوضع ممل جداً بالنسبة لشخص ما ربما يكون حافلاً بالإثارة بالنسبة لشخص آخر. وما يستجيب له الفرد ليس الموقف بأكمله بل نخبة منه، والقاعدة هي أن الذين يستجيبون للنخبة ذاتها قلائل، والذي يختاره الفرد يقرره تركيب ميوله المختلفة. ولنبسط القضية الآن مفترضين أنه لا شيء مما يحدث في هذه الساعة ستكون له أي نتائج أخرى، سواء في حياة هذا الشخص الافتراضية أو في حياة أي شخص آخر، أنه سيتوقف عن الوجود بمجرد أن تدق الساعة، ولكن من أجل أهدافنا يجب أن نتخيل أنه لا يعرف هذا الأمر. ولن يفيد أو يضر أي إنسان ما يفكر به أو يقوله أو يشعر به هذا الشخص خلال هذه الساعة، فما هو أفضل شيء يستطيع أن يفعله؟

ولا داعي لتخيل تفاصيل الموقف الخارجي أو شخصية الرجل، وباستطاعتنا أن نجيب عن سؤالنا بشكل عام دون أن نفعل ذلك. والإنسان يتمتع ببنيان غريزي محدود، هو نتيجة تاريخه الماضي ووراثته. وثمة أشياء عديدة لا يستطيع أن يفعلها، بينما يستطيع أي رجل آخر أن يقوم بها، وأشياء كثيرة أخرى مهما كان نوعها لا يستطيع أن يفعلها في هذا الموقف، بينما يستطيع القيام بها في مواقف أخرى. ولكن سؤالنا هو: إذا أعطينا هذا الشخص المعين في هذا الموقف المعين امكانات ما، فأي هذه الإمكانات المفتوحة له تكون أفضل من غيرها؟ وكيف نود كمراقبين محبين أن نراه يعيش؟

إذا وضعنا الألم جانباً فإننا نتفق على أن الكسل سيكون أسوأ اختيار، والجمود التام والخمول هما من أشد المناظر كآبة، وهما يستبقان دون داع ما سيحدث عندما تدق الساعة. إذن ربما نوافق جميعاً، بالرغم مما سنجابهه من مقاومة ناتجة عن آراء سابقة، على أن أفضل اختيار هو عكس الكسل، أعني أكمل وأذكى وأنشط وأكثر أنواع الحياة امتلاء.

إن حياة كهذه تفسح أرحب مجال لنشاط الاهتمامات الإيجابية، ويمكننا أن نحذف الاهتمامات السلبية. وسيكون مؤسفاً دون ريب أن يخاف صديقنا أو يشمئز في هذه الساعة الثمينة ولو لحظة واحدة.

ولكن ليس هذا كل ما في الأمر، ولا يكفي أن يثار كثير من اهتماماته، ثمة نقطة أكثر أهمية يجدر بنا ملاحظتها.

«إن الآلهة تقرّ عمق الروح

ولا تقرّ ضوضاءها».

فالاهتمامات يجب أن تنشط وتبقى نشطة مع أقل صراع ممكن بينها. وبتعبير آخر، يجب أنّ تُنَظَّم التجربة، بحيث تعطي جميع الدوافع التي تشتمل عليها أعظم درجة ممكنة من الحرية.

وفي هذه الناحية بالذات يختلف الناس من شخص لآخر، وهذه النقطة هي التي تفصل الحياة الجيدة والرديئة. إن الحياة تبدد هدراً بسبب التنظيم العقلي المشوش أكثر بكثير مما تبدد بسبب الافتقار إلى الفرصة المناسبة. والصراع بين الدوافع المختلفة هو أعظم شر يصيب البشرية.

إذن، إن أفضل حياة نتمناها لصديقنا هذا ستكون حياة عامرة بقدر الإمكان، حياة تشغل معظم دوافعه، شريطة أن يحدث أقل صراع ممكن، وأقل تدخل متبادل بين الأجهزة الفرعية المختلفة لأوجه نشاطه. وكلما نشطت حياته وقلت معاكسته

لنفسه يكون ذلك أفضل له. وهذا باختصار هو جوابنا كعلماء نفس، وكمراقبين من الخارج نصف الموقف المجرد. وإذا سئلنا ما هو نوع حياة كهذه، وكيف نعيش خلالها؟ فالجواب يكون أنها من نوع التجربة الشعرية، بل هي التجربة الشعرية بحد ذاتها.

ثمة طريقتان نجتنب بهما الصراع أو نتغلب عليه هما القهر والتوفيق. ومن الممكن قمع الواحد أو الآخر من الدوافع المتضاربة أو الوصول إلى اتفاق متبادل بينهما. ومن الممكن كذلك أن يكيف كل منهما نفسه مع الآخر. ونحن مدينون لعلم التحليل النفسي - الذي لا يزال فرعاً سيكولوجياً غير منظم حتى الآن - بعدد كبير من الأدلة البارزة التي تثبت الصعوبة القصوى في قمع أي دافع عنيف.

وعندما يبدو لنا هذا الدافع قد كبت، نجده غالباً على حالته السابقة من النشاط، ولكن في شكل آخر، شكل مزعج عامة. فعدم التوازن العقلي الدائم هو مصدر جميع متاعبنا تقريباً. ولهذا السبب، ولأن الكبت مبدد للحياة، يفضل التوفيق دائماً على القهر، والأشخاص الذين يربحون المعارك ضد أنفسهم دائماً يمكن وصفهم بأنهم يستعبدون أنفسهم دائماً، وتغدو حياتهم ضيقة حتماً. وقد كانت عقول كثير من القديسين أشبه بالآبار، وكان ينبغي أن تكون أشبه بالبحيرات أو البحر.

ولسوء الحظ، إذا تُرِكَ معظمنا لنفسه فإنه لا يختار سوى الدخول في محاولات واسعة لقهر النفس، وتلك هي وسيلتنا الوحيدة للهرب من التشويش. ولذا يجب أن تتخذ دوافعنا نظاماً معيناً وهيئة معينة، وإلا فلن نعيش لحظة واحدة دون كوارث. وقد كانت التقاليد الموروثة في الماضي هي التي ترتب حياتنا بطريقة مرضية نوعاً ما، إذ كانت أشبه بمعاهدة فرساي، تقرر الحدود ومناطق النفوذ لمختلف الرغبات، وتعتمد أساساً على القهر والغلبة. إلا أن التقاليد آخذة في الضعف، ولم تعد السلطات الأخلاقية معتمدة على المعتقدات كما كانت في

الماضي، وقد أخذت قوة عقوباتها بالتداعي. ونحن بحاجة إلى شيء يحل محل النظام القديم، ولسنا بحاجة إلى توازن جديد في القوى أو تنظيم جديد للفتوحات، بل إلى عصبة أمم تنظم لنا الدوافع تنظيماً أخلاقياً. نحن بحاجة إلى نظام جديد يعتمد على التوفيق لا على محاولة الكبت.

لم يتكامل هذا النظام الجديد إلا لقلة نادرة من الأفراد، ولم يحققوه بشكل كامل بعد، إلا أن الكثيرين قد حققوه لفترة قصيرة، أو لناحية معينة من التجربة. والكثيرون قد سجلوا هذا النظام الجديد في هذه النواحي.

والشعر يتكون من هذه السجلات.

ولكن، قبل أن نتناول هذه النقطة الجديدة، لنعد فترة قصيرة إلى صديقنا المفترض الذي يستمتع بساعته الأخيرة، ولنفرض أن هذا التحديد قد زال. ولنعتبر بدلاً من هذه الساعة أي ساعة أخرى، ساعة لها نتائج على مستقبله ومستقبل أشخاص آخرين، لنعتبر أي جزء من أي حياة، فإلى أي حد تتأثر حجتنا؟ وهل تتغير مقاييسنا من حيث الخير والشر؟

من الواضح أن الحالة تختلف الآن من نواحٍ معينة، فهي أكثر تعقيداً. وعلينا أن نأخذ هذه النتائج بعين الاعتبار، فلا نعتبر تجربته بحد ذاتها فقط، بل نعتبرها كقطعة من حياته، وكعامل محتمل في أوضاع أناس آخرين. وإذا لزم أن نوافق على التجربة فيجب أن لا تكون حافلة بالحياة وخالية من الصراع فحسب، بل يجب أن تؤدي إلى تجارب أخرى، تجارب له وتجارب لأناس آخرين تكون ملأى بالحياة، حرة من الصراع أيضاً. وغالباً ما يجب أن تكون هذه التجارب في الحياة الواقعية أقل امتلاء بالحياة وأكثر تعقيداً مما يمكن أن تكون، وذلك في سبيل ضمان هذه النتائج. وكثيراً ما يحدث أن نضحي بمنفعة شخصية مؤقتة في سبيل منفعة متأخرة أو عامة. وغالباً ما يكون الصراع ضرورياً، وذلك حتى لا يحدث فيما بعد. وربما يأخذ التكيف المتبادل للدوافع المتصارعة وقتاً، ويكون الصراع الحاد هو الطريقة الوحيدة التي تتعلم فيها هذه الدوافع أن تتعاون بسلام في المستقبل.

إلا أن كل هذه التعقيدات والتعديلات لا تؤثر على النتيجة التي نصل إليها في بحثنا للحالة الأبسط، فالتجربة الجيدة لا بد أن تكون ممتلئة بالحياة بالمعنى الذي شرحناه، أو مؤدية استنتاجياً إلى تجارب ملأى بالحياة، أما التجربة السيئة فهي مخيبة للنفس أو مؤدية إلى صراع أحمق، وإلى هنا تظل حجتنا سليمة محكمة النظام، وبإمكاننا أن ننتقل إلى درس الشاعر.

- ٤ -

السيطرة على الحياة

إن ميزة الشعراء الرئيسية هي سيطرتهم المذهلة على الكلمات، وليس مجرد معرفتهم لمفردات عديدة. هذا مع العلم أن مفردات شكسبير هي أغنى مفردات استعملها إنكليزي وأكثرها تنويعاً. إذن، ليست كمية الكلمات التي يضعها الكاتب تحت تصرفه هي التي تمنحه منزلته كشاعر، بل هي الطريقة التي يستعمل بها هذه الكلمات. والذي يهم هو شعوره بالكيفية التي تعدّل بها الكلمات بعضها بعضاً، والكيفية التي تتحد بها تأثيراتها المختلفة في العقل، والكيفية التي تتناسب بها مع الاستجابة الكاملة. والشاعر كقاعدة لا يكون على علم بالسبب الذي يجعله يستخدم كلمات بالذات ولا يستخدم غيرها، فهذه الكلمات تجد موضعها دون توجيه مقصود. أما الأساس الواعي الوحيد الذي يجعله يتأكد عادة من صحة استعماله للكلمات فهو شعوره بصوابها وحتميتها. ومن السخف أن نسأله عن سبب استعماله لوزن معين أو نعت خاص، ربما يقدم أسباباً ولكنها تكون مجرد تبريرات ليس لها علاقة بالموضوع، إذ إن اختيار الوزن أو النعت ليس مسألة فكرية (بالرغم من إمكانية وجود تبرير فكري لها) بل هو راجع إلى دافع غريزي يسعى إلى تأكيد ذاته، أو إلى تنظيم نفسه مع زملائه.

ومن المهم جداً أن ندرك عمق الدوافع التي تتحكم باستعمال الشاعر للكلمات، ولن تفيده دراسة شعراء آخرين إلا إذا كانت هذه الدراسة منفعلة. إنه يستطيع أن يتعلم الكثير من الشعراء الآخرين إذا تركهم يؤثرون عليه تأثيراً عميقاً ولم يكتف بفحص سطحي لأسلوبهم، فالدوافع التي تشكل القصيدة تنبع من جذور العقل. وأسلوب الشاعر هو النتيجة المباشرة للطريقة التي تُنَظَّم بها رغباته، وقدرته المذهلة على ترتيب كلامه هي مجرد جزء من قدرته العجيبة على تنظيم تجربته.

وهذا تفسير للحقيقة القائلة إن الشعر لا يكتب بالاحتيال والدراسة والصنعة والحيلة. والنظرة السطحية تجعل «نتاج» طالب العلم المجرد يبدو شعراً، إذ يكون هذا الطالب غارقاً في شعر الماضي فتحثه المنافسة الشديدة والرغبة العارمة على وضع نفسه بين الشعراء. وقد تبدو كلماته مزينة حاذقة شديدة الرقة، ونعوته موفقة، وانتقاله وبساطته كاملة، وقد ينجح في كل اختيار عقلي، ولكن التفحص الأكثر دقة لا بد من أن يفضحه إلا إذا كان ترتيبه لكلماته صادراً عن تنظيم رفيع حقيقي لتجربته، لا عن معرفة بتكنيك الشعر ورغبة في كتابته. ولا بد أن يكشف الوزن عن حقيقة الشعر، لأنه ليس مجرد تلاعب واحتيال على المقاطع، بل هو انعكاس مباشر للشخصية، وهو غير منفصل عن الكلمات التي ينتمي إليها. والوزن المؤثر في الشعر يصدر فقط عن دوافع تحركت بإخلاص. وهو فهرس لنظام الرغبات أشد حذقاً من غيره.

وبتعبير آخر، لا يمكن محاكاة الشعر أو تزيينه بشكل يعطل الاختبار الوحيد الذي يمكن تطبيقه عليه. ولسوء الحظ، غالباً ما يكون هذا الاختبار صعب التطبيق. وفي بعض الأحيان يصعب علينا أن نعرف فيما إذا طُبِّقَ هذا الاختبار أم لا، فالاختبار هو ما يلي: إن الشعر الخالص فقط هو الذي يمنح القارئ الذي يتجه إليه بالطريقة المناسبة، استجابةً تحاكي في انفعالها العاطفي ونبلها وسكينتها تجربة

الشاعر الذي هو سيد الكلام لأنه سيد التجربة ذاتها. ولكن من السهل أن نقرأ بإهمال وسطحية، وأن نخطئ فنحسب ما لا ينتمي إلى الاستجابة الحقيقية على الإطلاق استجابة حقيقية. وبالقراءة المهملة يفوتنا ما في القصيدة. وفي بعض الحالات الفكرية، كأن نكون ثملين مثلاً، يبدو لنا أسخف الزجل شعراً رقيقاً، والسبب فيما حدث ليس الزجل بل الشرب.

بعد أن وضعنا هذه الاعتبارات العامة في أذهاننا يمكننا أن ننتقل الآن من سؤالنا عما يستطيع علم النفس المبتدئ أن يخبرنا عن الشعر، إلى الأسئلة المتضامنة عن أثر العلم وأثر النظرة الجديدة إلى العالم التي يسببها العلم، على الشعر بشكل عام، وإلى أي حد يمكن أن يبطل العلم استعمال شعر العهود الماضية؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة نحتاج إلى تلخيص بعض التغييرات التي حدثت مؤخراً في صورة عالمنا، وإلى اعتبار ما نتطلبه من الشعر من جديد.

ـ ٥ ـ

انعدام تأثير الطبيعة

إذا قرأنا الشعر ولم نتغير بعد قراءته، فإما أن نكون قد خيبنا أمل الشعراء أو أن يكونوا هم قد خيبوا أملنا فيهم. ولا أعني أن يكون التغيير مؤقتاً، كالذي يحدثه الغذاء أو النوم، ونعود بعده إلى حالتنا السابقة، بل أعني تغييراً دائماً لإمكاناتنا كأفراد مستجيبين لحشد هائل من المثيرات والتنظيمات الجيدة أو الرديئة. كم من الشعراء الأحياء يملكون القوة على إحداث مثل هذه التغيرات العميقة؟ ولنضع جانباً تحمس الشباب، فثمة فترة في حياة معظم الناس قد يؤثر فيها السيد ميسفيلد والسيد كبلينج والسيد درينكووتر، أو حتى السيد نويس أو السيد ستودرت كنيدي على العقل المتفتح تأثيراً عميقاً، إذ يعرّفه بالشعر. وإذا عدنا إلى الوراء، فيما بعد، نجد أن أي واحد من بين مائة شاعر آخر يمكن أن يؤدي الغرض نفسه. فلنتناول إذن القارئ الخبير، القارئ المتمرس الذي له اطلاع واسع على مجموعة كبيرة من الشعر الماضي.

إذا وضعنا الحوادث العرضية جانباً، فإن الشعر المعاصر الذي سيعدل من اتجاهات قارئنا هذا لا بد من أن يكون من نوع لا يمكن أن يكتب إلا في عصرنا هذا، وأن يكون قد صدر جزئياً عن الموقف المعاصر، كما يجب أن يلائم بين حاجات ودوافع واتجاهات لم تظهر لشعراء الماضي بالطريقة نفسها. والنقد أيضاً يجب أن يأخذ الموقف المعاصر بعين الاعتبار، فنظرتنا إلى الإنسان والطبيعة والكون تتغير في كل جيل، وقد تغيرت بعنف غير عادي في السنوات الأخيرة. ولا نستطيع أن نسقط هذه التغيرات من حسابنا في حكمنا على الشعر الحديث. وعندما تتغير وجهات النظر لا يمكن أن يظل النقد أو الشعر في وضع ثابت، وهذا الأمر واضح بالنسبة للذين يدركون ماهية الشاعر. والتاريخ الأدبي جميعه شاهد على ذلك.

ولن يكون من الفائدة في شيء أن نقدم لائحة بالثورات الفكرية الرئيسية المعاصرة، وأن نحاول استنتاج ما يجب أن يحدث للشعر من جرائها، فالتأثيرات التي تحدثها تبدلات الآراء على اتجاهاتنا هي أعقد من أن تحصى هكذا. وما يجب أن نعتبره ليس أفكار الناس المتداولة، بل اتجاهاتهم وكيف يشعرون بالنسبة لهذا أو ذاك الأمر كجزء من العالم، وما هي الأهمية النسبية لمختلف نواحي هذا الأمر بالنسبة إليهم، وما هم مستعدون أن يضحوا من أجله، وما الذي يثقون به أو يخافون منه أو يرغبون فيه. ومن أجل أن نكتشف هذه الأمور يجب أن نرجع إلى الشعراء، وهم، لا شك، إذا لم يخيبوا آمالنا سيظهرون لنا هذه الأشياء.

إنهم سيبينون هذه الأمور ولكنهم لن يشرحوها. وشعرهم لن يعبر عن هذه الاتجاهات بالمعنى الذي تعبر به مقالة تشريحية عن تركيب الجسم، فشعرهم سوف يبرز من اتجاهاتهم هذه ثم يستحضرها في نفس القارئ المناسب، ولكنه لن يذكر أياً من هذه الاتجاهات. ويجب طبعاً أن نتوقع بين الحين والآخر محاولات شعرية في مواضيع سيكولوجية، إلا أن هذه لا تجعلنا نضل الطريق. ومعظم الاتجاهات التي يهتم بها الشعر يتعذر وصفها لأن علم النفس لا يزال في مرحلة بدائية، ويمكن

أن نسميها أو نتحدث عنها كاتجاه لهذه القصيدة أو تلك. فالقصيدة، أي التجربة الحقيقية في أثناء تكوينها لذاتها في فكر القارئ المناسب، وضبطها لاستجاباته للعالم وتنظيمها لدوافعه، هي أفضل برهان لنا على كيفية شعور الناس الآخرين بمختلف الأمور. وإذا كنا جادين، فنحن نقرأ القصيدة من أجل أن نكتشف كيف تبدو الحياة لشخص آخر، وكذلك كي نجرب كيف تلائمنا اتجاهاته ونحن نعاني تجربته ذاتها.

وبالرغم من أننا لا نستطيع ـ بسبب إفتقارنا إلى علم نفس كاف ـ وصف الاتجاهات بتعابير لا تنطبق أيضاً على اتجاهات أخرى ليست في حيز اعتبارنا، وبالرغم من أننا نستطيع استنتاج اتجاهات الشاعر من خلفيته الفكرية العامة، إلا أننا نستطيع في بعض الأحيان، بعد قراءة شعره، وبعد أن تصبح تجربته تجربتنا، أن ننظر حولنا نظرة ذات جدوى لنرى الأسباب التي أوجبت أن تكون هذه الاتجاهات مختلفة هذا الاختلاف الكبير في بعض المناحي عن الاتجاهات الأخرى التي نجدها في الشعر قبل مائة أو ألف عام. ونحن، في عملنا هذا، نحصل على وسيلة تفسر لنا ما هي هذه الاتجاهات. وهذه الوسيلة مفيدة لكل من هؤلاء العاجزين بالفطرة عن قراءة الشعر (وعددهم آخذ في الازدياد)، وآخرين غيرهم من ضحايا التعليم الذين يهملون الشعر الحديث لأنهم «لا يفهمونه».

وما الذي طرأ إذن على الخلفية الفكرية، وعلى صورة العالم، وبأي الطرق يمكن أن تسبب هذه التغيرات إعادة تنظيم لاتجاهاتنا؟

إن التغيير الرئيسي المسيطر، يمكن أن يوصف بأنه انعدام تأثير الطبيعة، والانتقال من النظرة السحرية للعالم إلى النظرة العلمية. وهذا التغير عظيم جداً، وقد لا يضاهيه في تاريخنا سوى التغيير الذي نقل صورة العالم مما كانت عليه قبل النظرة السحرية إلى النظرة السحرية ذاتها. وما أعنيه بالنظرة السحرية هو الاعتقاد بعالم الأرواح والقوى التي تسيطر على الأحداث، والتي يمكن استحضارها ثم

السيطرة عليها إلى حد ما عن طريق المزاولة البشرية. والاعتقاد بالوحي، ثم المعتقدات التي توجد في أساس الشعائر، هي أجزاء تمثل هذه النظرة. إلا أن هذه النظرة أخذت في الزوال البطيء منذ ثلاثمائة سنة، ولم يحدث قهرها التام إلا في السنوات الستين الأخيرة، إذ لا تزال بعض آثارها وبقاياها تثير، كما تدير، جزءاً كبيراً من أعمالنا اليومية، إلا أنها لم تعد تلك الصورة العالمية التي يتقبلها العقل المستنير بسهولة كبيرة. وثمة بعض الأدلة التي تشير إلى أن الشعر والفنون الأخرى أيضاً قد ظهرت بظهور هذه النظرة السحرية، ولذا فإمكانية إنهاء الشعر بإنهاء هذه النظرة هي إمكانية جديرة بالاعتبار الجاد.

إن الأسباب التي أدت إلى انهيار النظرة السحرية مألوفة، ويبدو أنها ظهرت كنتيجة لازدياد معرفة الإنسان بالطبيعة وسيطرته عليها (اكتشاف الزراعة)، وقد انهارت هذه النظرة على أثر اتساع تلك المعرفة والسيطرة على الطبيعة. أما خلال حكمها (١٠٠٠ سنة؟) فكان استقرارها يعود إلى قدرتها على إشباع حاجات الإنسان العاطفية، وذلك عن طريق كونها كافية كموضوع لاتجاهاتهم. ويجب أن نتذكر أن الاتجاهات الإنسانية قد تطورت دائماً داخل المجموعة الاجتماعية، فهي ما يشعر به الإنسان، والدافع الأصلي لسلوكه مع رفاقه، وحقل تطبيقها محدد. وهكذا فإن النظرة السحرية، التي هي تفسير للطبيعة بتعابير دالة على أهم أعمال الإنسان وأقربها إليه، سرعان ما أصبحت ملائمة لتركيب الإنسان العاطفي أكثر من غيرها. ولم تكن جاذبية النظرة السحرية كامنة في سيطرتها الحقيقية على الطبيعة، والدليل على ذلك أن جالتون كان أول شخص اختبر فاعلية الدعاء بالتجربة. أما ما أكسب النظرة السحرية مكانها فهو السهولة والكفاءة اللتان يمكن بهما إدارة هذا الكون الذي يتمثل من خلال هذه النظرة عاطفياً، ثم المجال الذي قدمته للإنسان من حب وكراهية وخوف وأمل ويأس. لقد منحت الحياة شكلاً ووحدة وتماسكاً لا يمكن أن تضمنها أي وسيلة أخرى بهذه السهولة. ثم حل مكان هذه النظرة العالم

الرياضي، وهو حقل صالح لتتبع وحدات أعم وأوسع، حقل تتوفر فيه الثقة الفكرية أول مرة وعلى مقياس غير محدود، وكذلك القنوط والإثارة العاطفية الملازمة للبحث والاكتشاف على مقياس لم يوجد له مثيل من قبل. وهكذا فإن عدداً من الرجال الذين كان يمكن أن يكونوا شعراء لو وجدوا في أزمان أخرى، هم اليوم في المختبرات الكيميائية والحيوية. ويمكن أن نستفيد من هذه الحقيقة إذا شعرنا بحاجة للدفاع عن فقر الشعر المزعوم في الوقت الحاضر. ولكن إلى جانب هذه الهزات العاطفية، ما الذي يقدمه عالم من العلوم إلى العواطف البشرية؟

إن إلهاً خاضعاً إرادياً أو لا إرادياً إلى النظرة النسبية العامة لا يروق للإنسان عاطفياً، ولذا فإن هذا الشكل من التسوية مخفق. وقد اقترح السيد ويلز والبروفسور ألكسندر ولويد مورجان آلهة مختلفة، ولكن وا أسفاه! إن أسباب اقتراحها أصبحت واضحة شعورية. وقد وجدت لتلبي حاجة لا لتطلب طلباً، فهي لا تؤدي العمل الذي اخترعت من أجله.

إن الثورة التي تسببت عن العلم هي باختصار أعنف من أن تواجه بأنصاف حلول، وهي تمس المبدأ المركزي الذي نظم العقل تبعاً له في الماضي. ولا يستطيع أي تغيير في المعتقدات، مهما كان عظيماً، أن يسترجع التوازن ما دام هذا المبدأ محفوظاً. وهنا أصل إلى النقطة الرئيسية في هذه الملاحظات.

منذ أن بدأ الإنسان بالشعور بنفسه وتأملها، أخذ يفترض أن مشاعره واتجاهاته وسلوكه تنبع جميعها من نطاق معرفته، وأن من الحكمة أن ينظم نفسه بهذه الطريقة بقدر الإمكان، وذلك بجعل المعرفة أساساً يستند إليه الشعور والاتجاه والسلوك. والواقع أنه لم ينظم على هذا الشكل من قبل، فقد كانت المعرفة حتى زمن قصير نادرة جداً، لكنه كان يقنع باستمرار بأنه مبني على هذه الخطة، ولذا فقد حاول أن يطور هذا البنيان على الخطوط ذاتها. وبحث عن المعرفة مفترضاً أنها ستؤدي مباشرة إلى التوجيه الصحيح نحو فهم الوجود. وقد افترض أيضاً أنه لو

عرف شكل العالم فإن هذه المعرفة بذاتها ستريه كيف يشعر إزاء هذا العالم، وتبين له الاتجاهات التي يتبناها، والأهداف التي يعيش من أجلها. ولذا فقد كان يدعو دائماً ما يجده أثناء عملية البحث بـ «المعرفة»، دون أن يشعر بأن قَدَح المعرفة لم تكن صافية على الإطلاق، وأن مشاعره واتجاهاته وسلوكه قد سبق أن نظمتها حاجاته الاجتماعية والفيزيولوجية، وأنها في معظمها، كانت مصدراً لما افترض أنه يعرفه.

وفجأة، ومنذ فترة ليست بالطويلة، بدأ الإنسان يحصل على معرفة حقيقية على مقياس واسع. واستمرت العملية بشكل أكبر وأكبر وتحولت إلى كرات من الثلج، وأصبح عليه الآن أن يواجه حقيقة أن أبنية معرفته المزعومة التي دعم بها اتجاهاته لزمن طويل، لن تصمد أكثر من ذلك، كما وجب عليه في الوقت ذاته أن يدرك أن المعرفة الصافية ليس لها علاقة بأهدافه، أو ارتباط مباشر بما يجب أن يشعر به أو يحاول القيام به.

إن العلم، الذي هو أكثر الطرق إحكاماً في الإشارة إلى الأشياء بشكل منظم، لا يستطيع أن يقول لنا شيئاً عن طبيعة الأشياء في معناها النهائي. ولا يستطيع أن يجيب عن سؤال على الشكل التالي: ما هذا أو ذاك؟ إنه يستطيع أن يقول لنا فقط كيف يسلك هذا أو ذاك، ولا يحاول أن يفعل أكثر من ذلك، وليس من المستطاع القيام بأكثر من ذلك. وتلك العبارات القديمة الشديدة الإزعاج والبادئة «بماذا» و«لماذا» تثبت عند الفحص أنها ليست أسئلة على الإطلاق، بل التماسات للإشباع العاطفي. إنها لا تدل على رغبتنا في المعرفة بل في التأكد، وهذه النقطة تظهر جلياً عندما نفحص كلمة «كيف» الواردة في أسئلة المعرفة والرغبة ومتطلباتهما.

العلم يستطيع أن يخبرنا عن موضع الإنسان من الكون والفرص المتاحة له، وفيما إذا كان وضعه مزعزعاً وفرصة مبهمة. وهو يستطيع أن يزيد من هذه الفرص

بشكل هائل إذا استعملناها بحكمة، لكنه لا يستطيع أن يخبرنا ما نحن وما العالم. وليس السبب هو أن هذه الأسئلة لا حل لها، بل أنها ليست أسئلة على الإطلاق. وإذا لم يستطع العلم أن يجيب عن هذه الأسئلة الكاذبة فكذلك حال الفلسفة والدين، ولذا فإن جميع الإجابات المختلفة التي كانت معتبرة لسنوات طويلة كمفاتيح للحكمة، قد أخذت في الانحلال.

والنتيجة هي كارثة حيوية لا يمكن إنهاؤها دون مشقة. وربما يستطيع كل منا أن يفصل فيها بنفسه، وذلك عن طريق التفكير ثم إعادة تنظيم عقولنا بطرق أخرى. وإذا لم نفعل ذلك، فإنها تقرر لنا بطريقة لا نختارها نحن. وما دامت هي باقية فإنها تسبب توتراً للفرد والمجتمع، وهذا جزء من تفسير كثير من متاعبنا الحديثة، ومتاعب الشاعر بنوع خاص. وأعود بذلك إلى موضوعنا الحاضر، والواقع أنني لم أبتعد عنه كثيراً.

- ٦ -

الشعر والمعتقدات

إن مهمة الشاعر، كما رأينا، هي أن يفرض النظام والتماسك والحرية على جسم من التجربة. وهو يفعل ذلك من خلال الكلمات التي هي الهيكل العظمي للتجربة، أو البنيان الذي تتكيف بواسطته بعض الدوافع التي تتكون منها التجربة بعضها مع بعض وتقوم بعملها مشتركة. أما الوسائل التي تستعملها الكلمات للقيام بهذا العمل فهي عديدة ومتنوعة وشرحها يحتاج إلى علم النفس. وقد أشرنا أعلاه إلى البداية، وهي مجرد بداية. والقليل الممكن عمله يري أن معظم المذاهب النقدية الماضية هي إما مزيفة أو سخيفة. والمعرفة الضئيلة هنا لا تشكل خطراً بل تنقي الجو بطريقة ملحوظة.

وبالرغم من معرفتنا الحاضرة فإننا نستطيع القول، بشكل غير منظم أو واف إن الكلمات تعمل في القصيدة بطريقتين رئيسيتين، تعمل كمحركات حسية، أو (بمعنى أوسع) كـرمـوز. إلا أننا يجب أن نمتنع عن بحث هذا الجـانب الحـسي للقـصيدة، مع مـلاحظة عدم استقلاله على الإطلاق عن الجانب الآخر، وأن له الأهمية الأولى في معظم الشعر لأسباب محددة، وأن نقتصر في بحثنا على الوظيفة الأخرى للكلمات في القصيدة، أو بالأحرى أن نقتصر على شكل واحد لهذه الوظيفة وأدعوه بالرواية الكاذبة، وأكون بذلك قد حذفت الكثير مما ليس له أهمية كبيرة.

إن هؤلاء، الذين يميزون بين الرواية العلمية التي تكون فيها الحقيقة نهائياً قضية تحقيق وتثبّت حسب مفهوم المختبر، وبين القول المنفعل الذي تكون فيه «الحقيقة» أساساً قبولاً صادراً عن بعض الاتجاهات، أو بشكل أبعد، قبول الاتجاه ذاته؛ يقرّون بأنه ليس من مهمة الشاعر أن يروي أقوالاً حقيقية. إلا أن الشعر يبدو وكأنه يروي أقوالاً هامة دائماً، وهذا سبب من الأسباب التي تجعل الشخص الرياضي لا يستطيع قراءة الشعر، فهو يجد هذه الأقوال المزعومة كاذبة. ومن المتفق عليه أن اتجاهه إلى الشعر وما يتوقعه منه أمر مغلوط، ولكن ما هو الاتجاه الآخر الصحيح الشعريّ وكيف يختلف عن الاتجاه الرياضي؟

من الواضح أن الاتجاه الشعري يحدد من إطار النتائج الممكنة للأقوال الكاذبة، أما بالنسبة للاتجاه العلمي فهذا الإطار غير محدد، وكل نتيجة لها علاقة بالموضوع. وإذا حدث أن كانت نتائج قول ما متضاربة مع الحقيقة المسلم بها، فيا لسوء مصير هذا القول. ولكن هذا لا يحدث إذا اتخذنا الاتجاه الشعري إزاء الأقوال الكاذبة. والمشكلة هي كيف يجري التحديد؟ إن الرواية المعتادة تُروى في مصطلحات تنبع من كون مزعوم من الأحاديث، وعالم من الادعاءات الباطلة،

والخيال والحكايات المعروفة المألوفة للشاعر ولقرائه. أما القول الكاذب الذي يتناسب مع هذا الجهاز من الافتراضات فإننا نعتبره صحيحاً شعرياً، أما ما لا يناسب هذا الجهاز فهو مزيف شعرياً. لكن هذه المحاولة في معالجة الحقيقة الشعرية على طراز «نظريات التماسك» العامة هي شيء طبيعي بالنسبة لمدارس خاصة في المنطق، إلا أنها غير كافية وهي تسير على خطوط خاطئة منذ البداية. وسأكتفي بذكر اعتراضين عليها من بين الكثير من الاعتراضات؛ فليس ثمة وسائل لاكتشاف ما هو «عالم الأحاديث» في أي مناسبة، وإذا افترضنا امكانية اكتشافه فإن نوع التماسك الذي يسري في داخله ليس مسألة روابط منطقية. حاول تعريف جهاز الافتراضات الذي يتلائم معه مضمون هذا البيت مثلاً:

«أيتها الوردة، إنك مريضة!»

والعلاقات المنطقية التي يجب أن تربط بين هذه الافتراضات حتى تكون «صحيحة شعرياً»، وعندها يبدو لك بوضوح سخف هذه النظرية.

يجب أن ننظر إلى أبعد من ذلك، ففي الاتجاه الشعري نجد النتائج المتعلقة بالموضوع غير منطقية، ولا يمكن الوصول إليها حتى في استعمال جزئي للمنطق، ولا يدخل المنطق على الإطلاق إلا عرضاً. والنتائج تظهر من خلال تنظيمنا العاطفي. والقبول الذي يحظى به القول المزيف يتوقف كلياً على تأثيراته على مشاعرنا واتجاهاتنا. وإذا دخل المنطق على الإطلاق، فإنه يكون خاضعاً لاستجاباتنا العاطفية. وهو خادم عنيد كما يكتشف الشعراء والقراء دوماً. والقول الزائف «صحيح» إذا لاءم اتجاهاً ما، أو ربط بين اتجاهات تكون مرغوباً فيها لأسباب أخرى. وإن هذا النوع من الحقيقة مخالف جداً للحقيقة العلمية، وإلى درجة نأسف معها لاستعمال كلمة مشابهة للدلالة على هذين المفهومين. ولكنه من الصعب في الوقت الحاضر أن نتلافى هذا الخطأ.

ربما يكون هذا التحليل المختصر كافياً للإشارة إلى الاختلاف الرئيسي، والتناقض بين الأقوال غير الصحيحة كما ترد في الشعر والأقوال الأخرى الواردة في العلوم. فالقول غير الصحيح هو شكل من الكلمات يبرر وجوده كلياً تأثيره في إطلاق دوافعنا واتجاهاتنا وتنظيمها، مع تفضيل التنظيم الأحسن على الأسوأ. أما القول الآخر، فهو على النقيض مما سلف، لا يبرر وجوده إلا صحته، أي انطباقه، بالمعنى الفني الرفيع، على الحقيقة التي يشير إليها.

وتؤثر الأقوال بالطبع ،سواء أكانت صحيحة أم غير ذلك، على اتجاهاتنا وأعمالنا بشكل دائم. والجزء الأكبر من كياننا العملي يسترشد بها. والأقوال الصحيحة إجمالاً أشد خدمة لنا من الأقوال غير الصحيحة. إلا أننا، بالرغم من ذلك، في الوقت الحاضر، لا نستطيع أن نأمر عواطفنا واتجاهاتنا تبعاً للأقوال الصحيحة. وليس هناك أدنى احتمال لإمكانية قيامنا بذلك في المستقبل، وهذا واحد من الأخطار العظيمة الجديدة التي ستتعرض لها مدنيتنا. فثمة ما لا يحصى من الأقوال غير الصحيحة عن الله والكون وطبيعة الإنسان، والعلاقات بين عقل وآخر، والروح ورتبتها ومصيرها، وهي أقوال غير صحيحة ولكنها نقاط محورية في تنظيم العقل، ضرورية لسلامته، لكنها غدت فجأة بالنسبة لعقول شريفة مخلصة مخالفة للأصول وأموراً لا يمكن الإيمان بها. لقد استمرت هذه الاعتقادات قروناً طويلة ولكنها اختفت الآن دون رجعة، أما المعرفة التي قتلت هذه المعتقدات فليست من النوع الذي يمكن أن يؤسس عليه تنظيم للعقل من المستوى الجمالي ذاته الذي كان عليه سابقاً.

هذا هو الموقف المعاصر. وبما أنه ليس هناك أمل في اكتسابنا معرفة وافية، ولأنه من الواضح أن المعرفة الحقيقية لن تخدمنا هنا إلا في زيادة سيطرتنا العملية على الطبيعة، فالعلاج هو أن نفصل الأقوال غير الصحيحة عن المعتقدات، على أن

نحتفظ بها في هذه الحالة المتحررة، كأدوات رئيسة ننظم بواسطتها الاتجاهات بعضها مع بعض ومع العالم. وليس هذا العلاج صعباً بالشكل الذي يبدو عليه، إذ إن الشعر يري بشكل قاطع أن اتجاهاتنا جميعاً، حتى التي هي أكثرها أهمية، يمكن إثارتها والاحتفاظ بها دون أن ندخل فيها أي اعتقاد. ومثال ذلك ما يحدث في التراجيديا، فنحن لسنا بحاجة إلى معتقدات، ويجب أن لا نحمل أياً منها إذا أردنا أن نقرأ «الملك لير». والأقوال غير الصحيحة التي لا ترتبط بأي اعتقاد، والأقوال الصحيحة التي يمدنا بها العلم، لا يمكن أن تدخل في صراع. ولا يظهر الخطر إلا إذا أدخلنا إلى الشعر معتقدات محظورة، ومن وجهة النظر هذه تكون فعلتنا انتهاكاً لحرمة الشعر.

وبالرغم من كل ذلك، فإن فرعاً هاماً من النقد الذي جذب أفضل المواهب من عصور ما قبل التاريخ حتى اليوم، هو محاولة إقناع الناس أن وظائف العلم والشعر هي واحدة، أو أن الواحد ذو «شكل أعلى» من الآخر، أو أن هناك تضارباً بين الاثنين ويجب أن نختار بينهما.

يجب أن نبين جذور هذه المحاولة المستمرة، فهي ذاتها التي برزت منها النظرة السحرية إلى العالم. فإذا منحنا القول غير الصحيح ذلك النوع من القبول التام الذي يحق فقط للأقوال العلمية الأكيدة، وإذا تمكنا من ذلك، فإن الدوافع والاتجاهات التي نستجيب لها تكتسب قوة وكياناً ملحوظين. وباختصار، إذا وجدنا وسيلة للإيمان بالشعر، فإن العالم يبدو في أثناء ذلك متغير الملامح. وقد كان من السهل نسبياً عمل ذلك في الماضي وقد أصبحت العادة راسخة، إلا أنه بسبب توسع العلم وانعدام تأثير الطبيعة أصبح ذلك صعباً وخطراً في الوقت ذاته لكنه لا يزال مغرياً، وله أوجه شبه مع تعاطي المخدرات عديدة، وهذا هو السبب في محاولات النقاد المشار إليها سابقاً. وقد خططت خدعات متنوعة لاعتبار الحقيقة

الشعرية كمسألة مجازية رمزية، أو أكثر فورية كحقيقة حدسية لا حقيقة منطقية، أو كشكل أعلى للحقيقة ذاتها التي يمليها المنطق. وقد كانت محاولات استعمال الشعر، كرفض أو تصحيح للعلم، أمراً عادياً جداً. وثمة نقطة واحدة ضد هذه المحاولات جميعاً هي أنه لم تنفذ واحدة منها بالتفصيل، ولا يوجد بينها ما يعادل منطق ميل في شرحه لأي فكرة كهذه، ولغتها مزيج من الهتافات الانفعالية وعلم النفس الذي بطل استعماله.

لقد اعتدنا منذ أمد طويل أن نمنح النداءات الانفعالية ذلك النوع من القبول الذي نضفيه على الحقائق الثابتة، وقد شجعنا هذه العادة سواء أكانت هذه النداءات مجرد أقوال بسيطة غير صحيحة أم مجموعات أوسع وأكثر تفككاً تعتبر معبرة عن شيء مجازي، وقد أضعفت هذه العادة سلسلة واسعة من استجابات معظم الناس. والقليل من العلماء ممن ينشؤون في المخبر منذ باكورة شبابهم، متحررون من هذه العادة، ولكنهم بشكل عام لا يولون الشعر أي اهتمام جدي. أما بالنسبة لمعظم الناس الآخرين، فإن معرفة انعدام تأثير الطبيعة يسبب لهم ـ من خلال هذه العادة ـ انفصالاً عن الشعر. لقد اعتادوا أن تكون استجاباتهم مرتكزة على المعتقدات مهما كانت غامضة، وبمجرد أن تزول هذه الركائز الوهمية يفقدون قدرتهم على الاستجابة. وقد فرضت عليهم في الماضي اتجاهاتهم نحو أمور عديدة، وشجعوا عليها أكثر من اللازم، وعندما عجزت صورة العالم الحاضر عن أن تساعدهم على ذلك حدث هذا الانهيار. ونحن اليوم أشبه بحوض من أزهار الداليا التي زالت سيقانها بالنسبة لبقع واسعة من الاستجابة العاطفية الطبيعية. وهذه النتيجة لانعدام تأثير الطبيعة لا تزال في طور البداية. فكّر فيما يمكن أن يحدث للشعر الغزلي في المستقبل القريب، إذا وجه إليه ذلك النوع من البحث في التركيب الإنساني الأساسي الذي يقدمه علم النفس التحليلي.

أما علامات وعينا لإعادة تنظيم حياتنا هذه فتتجلى في شعورنا بالوحشة،

والشك والتفاهة وبطلان مطامحنا ومساعينا، وعطشنا للمياه المعطية للحياة والتي تبدو وكأنها جفت فجأة[1]. لقد أجبرت اتجاهاتنا ودوافعنا على أن تعتمد على ذاتها، وتساق إلى تبرير بيولوجي لوجودها، وأصبحت مرة ثانية كافية في ذاتها. أما الدوافع الوحيدة التي كانت قوية إلى الحد الذي يجعلها تستمر دون أي ضعف فهي فجةٌ عادة، ولا يجدها الأفراد الذين نموا مرهفين جديرة بالامتلاك. ومثل هؤلاء الناس لا يستطيعون العيش من أجل الدفء والغذاء والقتال والشرب والجنس فقط، وأقل الناس تأثراً بهذا التغيير هم أقلهم بعداً عن الحيوانات من الناحية العاطفية. وكما سنرى في خاتمة هذه المقالة، ربما يحاول شاعر هام أن يجد الراحة في الارتداد إلى عقلية بدائية.

من المهم تشخيص المرض بدقة ووضع اللوم في المكان الصحيح؛ إنه يُشْتَكَى عادة من «مادية» العلوم المزعومة. وهذا الخطأ يعود جزئياً إلى التفكير غير المنظم، إلا أنه في المقام الأول يعود إلى مخلفات النظرة السحرية، إذ إنه حتى لو كان الكون «روحانياً» بأجمعه (مهما أمكن أن يعني هذا التأكيد، وقد يكون مثل هذه التأكيدات سخيفاً كله) فإن ذلك لن يجعله مناسباً للاتجاهات الإنسانية. وليس ما صنع منه الكون، بل كيف يعمل والقانون الذي يتبعه، هو الذي يجعل معرفتنا به عاجزة عن حث استجاباتنا العاطفية. وكذلك فإن طبيعة المعرفة ذاتها هي التي تجعلها غير كافية. والاتصال الذي نؤسسه مع الأشياء مختصر وغير مباشر، ولذا فهو لا يساعدنا. وقد بدأنا نعرف الكثير عن الرابطة التي تجمع بين العقل وهدفه من المعرفة، مما جعل ذلك الحلم القديم بالمعرفة الكاملة التي تتضمن حياة كاملة، يصبح

(١) إن من له معرفة بـ«الأرض اليباب» لـت. س. إليوت لا بد من أن يلاحظ أن له علي ديناً في هذه النقطة. ويبدو لي أنه في هذه القصيدة قد أدى خدمتين هامتين؛ لقد قدم وصفاً انفعالياً كاملاً لحالة عقلية حتمية لفترة ما لكل إنسان متأمل. وقد أحدث ثانياً انفصالاً تاماً بين شعره وجميع المعتقدات، وقد فعل هذا دون أي إضعاف للشعر، فحقق بذلك ما كان يمكن أن يبقى مجرد إمكانية نظرية، كما بين الطريق إلى الحل الوحيد لهذه الصعوبات «غص في العنصر الهدام، هذه هي الطريق».

باطلاً. وما كنا نحسبه معرفة خالصة، نراه الآن وقد اخترقه الأمل والرغبة والخوف والعجب، وهذه العناصر المتطفلة هي التي منحته القوة على دعم حياتنا. وفي المعرفة وفي كيفية جريان الحوادث نستطيع أن نجد بعض التلميحات التي نستطيع بواسطتها أن نستغل الفرص المواتية لنا ونتجنب المصائب. إلا أننا لا نستطيع أن نحصل منها على تبرير لأكثر من نوع من الحياة حقير نسبياً.

إن تبرير أي اتجاه أو عدم تبريره لا يعتمد على الغرض، بل على الاتجاه بحد ذاته وخدمته للشخصية بكاملها. وقيمته كلها تتوقف على موضعه في جهاز الاتجاهات الكامل، أي الشخصية. ويصح هذا القول على الاتجاهات الرقيقة الدقيقة التركيب للفرد المتمدن، كما يصح أيضاً على اتجاهات الطفل الأبسط.

وباختصار، فالتجربة هي المبرر لوجود كافة الاتجاهات. ويجب أن نواجه هذه الحقيقة مع أنها في بعض الأحيان صعبة القبول، وخصوصاً بالنسبة للعاشق مثلاً. وبمجرد أن نواجه هذه الحقيقة يتضح لنا أن كافة الاتجاهات نحو الأفراد الآخرين، ونحو العالم بمظاهره المختلفة التي خدمت البشرية، تبقى كما هي وثمينة كما كانت. أما التردد الذي نشعر به في الاعتراف بهذا فهو مقياس لقوة العادة الشريرة التي وصفناها. إلا أن كثير من هذه الاتجاهات المحافظة على قيمتها قد غدا الاحتفاظ به، بعد أن أطلق سراحه، أشد صعوبة، لأننا لا نزال نسعى وراء أساس لمعتقداتنا.

-٧-

بعض الشعراء المعاصرين

آن الوقت لنلتفت إلى هؤلاء الشعراء الأحياء الذين برزت خواطرنا هذه من خلال دراستهم. وكل الأسباب تجعل من الطبيعي أن نبدأ بدراسة الشاعر السيد هاردي، إن أعماله لا تغطي الفترة التي حدث فيها انعدام تأثير الطبيعة كلها

فحسب؛ بل إنها تعكس هذا التغيير بشكل محدد. ففي «مجموعة قصائده» يتكرر ورود محاولات شعرية قصيرة تكاد تعالج هذا الموضوع دائماً. إلا أن هذه القصائد، بالرغم من إيحائها بذلك، ليست السبب في تميزه عن غيره من الشعراء في قبوله الخلفية المعاصرة هذا القبول الكامل وبهذه الشجاعة الفائقة. كما إن القصائد التي تبحث بشكل قاطع في انعدام تأثير الطبيعة ليست السبب في هذا التأكيد، وثمة مجال لسوء التفاهم في هذه النقطة. أما السبب الحقيقي فهو النغم والمعالجة والوزن لتلك القصائد التي تبحث في مواضيع أخرى، كما في «الذات غير مبصرة» و«الصوت» و«موعد دون وفاء» وأهم من كل ذلك «ما بعد الرحلة». إن اعتراف القصيدة الظاهر بموقف معين لا يعني قبول هذا الموقف، ولكن المهم هو التغيير الدقيق للاتجاهات التي تتألف منها القصيدة. والسيد ميدلتون مري، الذي قد يشك القارئ في أن بعض أجزاء هذه المقالة موجه ضد مواقفه الحديثة، قد أشار في كتابته عن «مظاهر الأدب» إلى مبلغ «كفاية شعر هاردي للتعبير عما نعرفه ونقاسي منه»، «فردة فعله على حادثة معينة تشمل في باطنها ردة فعله على الكون»، ولو كنت واضع هذه العبارة لما صغتها على هذا الشكل، إلا أنها ممتازة عاطفياً إذا قرئت كقول غير صحيح، فهي تذكرنا كيف كنا نشعر. وهي في الواقع تصف ما لم يفعله هاردي حتى في أفضل قصائده، فهو لا يقوم بأي ردة فعل نحو الكون لأنه يعرف أن الكون لا يعبأ بردة فعل أكثر من الأخرى. ومرة أخرى نجد السيد مري ملهماً من ناحية عاطفية وعلمية عندما يقول «يسمو السيد هاردي على غيره من الشعراء الحديثين بصفاء استجاباته المقصود، ولم تمسه عدوى تلوث العالم التدريجي. وقد انعزل منذ البداية عن المؤامرة العامة للنسيان التي لم يقتصر الاشتراك فيها على ممتهني التفاؤل». وإن هذه المقتطفات (التي تصدر عن كاتب يشعر، وبشكل أكثر إيلاماً له من غيره، بأن تغييراً عجيباً قد طرأ على الإنسان في هذا الجيل، مع أنني أعتقد أن تشخيصه خاطئ) لتشير إشارة رائعة إلى موضع السيد هاردي ومرتبته في الشعر الإنجليزي. فهو الشاعر الذي رفض بثبات أي عزاء إذ

أقصى عنه عزاء النسيان وطمأنينة المعتقدات، وهذا يفسر لنا السبب في انشغاله بالموت. إن الإنسان، في تأمله الموت، ليشعر شعوراً حاداً بضرورة اعتماد الاتجاهات الإنسانية على ذاتها أمام قدر غير مبال. ولم يبلغ هذه الدرجة من القبول الكامل المعتمد على ذاته سوى أعظم شعراء التراجيديا.

قد يبدو الانتقال من السيد هاردي إلى السيد دي لامير كبيراً، مع أن قراء إنتاج دي لامير الأخير سيوافقون على أن هناك أوجه شبه ممتعة بينهما، خصوصاً في «من ذلك؟» وفي قصائد أخرى مثل «الخمار»، حيث لا يظهر السيد دي لامير على حقيقته كما يفعل عندما ينظم أجود ما لديه، وفي أجود شعره مثل «الخنازير والفحّام»، ثم في «جون مولدي» لا نشعر بأي ايماء إلى الموقف المعاصر. وهو يكتب عن عالم، وكذلك من عالم، لا يعرف شيئاً عن هذه الصعوبات، عالم من الوهم الخالص الذي لم يبزغ الفارق فيه بعد بين المعرفة والشعور. إلا أن شيئاً غريباً يحدث عندما يبدو السيد دي لامير وكأنه يواجه مباشرة عدم مبالاة الكون تجاه «حنين الإنسان المسكين» في قصائد أخرى أكثر تأملاً، كما في «الموعد» مثلاً. إن أقواله، رغماً عن كلماته، تكف عن الاعتراف بعدم المبالاة، وتعبر بدلاً من ذلك، عن دافع للهرب والنسيان والبحث عن مأوى في دفء أحراج أحلامه المألوفة بعيداً عن الرياح. ولحنه، أو ذلك النغم الشخصي الذي لا يوصف، والذي يلازم أجود أشعاره هو لحن هجوع أو هو مسكّن أو أفيون. وهو ينيم كما يمنح الخيالات، وهو فانوس سحري لكنه لا يمنح الرؤيا ولا يوقظ. وحتى عندما يبدو وكأنه يتأمل مصير الإنسان الحديث «الذي أحزنته كلمات الحكماء»، فإن تيار شعره «يبحث عن تلك الأجواء الذهبية الحلوة» حيث تبدأ رحلة المسافر الفكرية.

ثمة قصيدة واحدة تستثنى من هذه التهمة (التي هي نقد معاد ولكنه لا يوجه إلا إلى شاعر عظيم) هذه القصيدة هي «أغنية الأمير المجنون» في «فطيرة الطاووس»، حيث لا نجد أي إحجام عن تحمل عصف الرياح. إلا أن روح القصيدة

والدافع الذي يهبها الحياة، يصدران عن شاعر رفض أكثر من معظم الشعراء أن يأوي إلى ملجأ. و«أغنية الأمير المجنون» تنتسب إلى هملت.

أما السادة ييتس ولورانس فيقدمان طريقتين أخريين للتخلص من تلك الصعوبات التي تأتي نتيجة ميلادهم في هذا الجيل لا في جيل أبكر. إن السيد دي لامير يلجأ إلى عالم الطفل الحالم، والسيد ييتس ينسحب إلى ستائر الناسك السوداء المخملية وإلى خيالاته وأحلامه، أما السيد لورانس فيقوم بمحاولة رائعة لإعادة بناء عقلية رجل الغابة في باطنه. وثمة أساليب أخرى للهرب مفتوحة أمام الشاعر، فالسيد بلندل مثلاً يلجأ إلى الريف، ولكن القليل من الناس يتبعونه في رواحه إلى هناك روحياً، بينما يمثل السادة ييتس ولورانس، سواء أقرأهم الكثيرون أم لا، اتجاهات نلاحظ بسهولة وجودها بين المهزومين.

كان عمل السيد ييتس منذ البداية نبذاً لأكثر الميول المعاصرة حيوية. إن شاعر «تجولات يوشين» و«الطفل المسروق» و«اينسفري» قد ابتعد عن المدينة المعاصرة إلى عالم كان يعرفه جيداً، عالم الفولكلور كما كان يتقبله الفلاح دونما تصديق أو عدم تصديق، فقد كان يجد ملجأه في الفولكلور ومناظر إيرلندة الطبيعية ورياحها وغاباتها ومياهها وجزرها الصغيرة وطيور نورسها، كما إنه لجأ فترة قصيرة إلى نوع بسيط غير عادي مباشر من الشعر الغزلي الذي أصبح بواسطته أكثر من شاعر ثانوي. وفيما بعد، وعلى أثر معركة طويلة مع الدراما، قام برفض أعنف للحياة جميعها لا للمدنية الحديثة فحسب، في سبيل عالم خرافي. إلا أن عالم «الحالات الخالدة»، للعناصر السماوية والكائنات الخالدة، ليس جزءاً من تجربته الطبيعية المألوفة كما كانت قصص الفلاح الإيرلندي ومناظر إيرلندة الطبيعية بالنسبة إليه. وهو يتجه الآن إلى عالم من القوانين السحرية الرمزية التي هو غير واثق منها على الإطلاق. وهو غير واثق لأنه تبنى استعمال الغيبوبة ومظاهر متفككة من الشعور كأداة تكنيكية للإلهام. أما الرؤيا التي تقدمها هذه الحالات المتقطعة فهي غير متعلقة

تعلقـاً كافيـاً بالتجربة السوية . وهذا يفسر لنا جزئيـاً ضعف شعر ييتس السامي ، أما بقية التفسير فهي في إلغائه المقصود لعلاقات الفكر والشعور الطبيعية . فالسيد ييتس يأخذ مشاعر معينة ـ مشاعر من الإيمان المتعلق بخيالات معينة ـ كدليل على الأفكار التي يفترض أن خيالاته ترمز إليها . وقيمة «أطوار القمر» بالنسبة للسيد ييتس ليست في أي اتجاه تثيره أو تجسده ، بل في العقيدة التي تعلنها للمبتدئ .

إن اللجوء إلى الغيبوبة ، والجهد الذي يبذل لاكتشاف صورة جديدة للعالم كي تحل محل الصورة التي يقدمها العلم ، هما أهم نقطتين في تقييمنا لعمل السيد ييتس . أما النقطة الثالثة فربما تكون هي الاحتقار الفريد المرير لما يظهره البشر في بعض الأحيان من عدم وضوح .

وتظهر المشكلة العقائدية مرة ثانية ، ولكن بشكل أوضح ، عند السيد لورنس ، إلا أن لدينا في هذه الحالة شرحاً نثرياً محكماً هو «فانتازيا اللاشعور» للأوضاع التي يدافع عنها كثير من قصائد لورنس (ولم تكن قد ظهرت بعد مقالة السيد ييتس الموعودة عن حالات الروح) وليس من الإجحاف أن نعرض الموضوع بهذه الطريقة . ومما لا شك فيه أن معظم شعر لورانس الذي نشر هو نثر ونثر علمي أيضاً ، أو هو في الواقع نتف من دفتر ملاحظات عالم نفساني تخللتها بعض الشروح . ومن الجدير أن نراعي الأهمية السيكولوجية القصوى لهذه الملاحظات ، إلا أنه تبقى لدينا مهمة تقتضينا أن نفسر كيف ابتعد الشاعر الذي كتب «ترنيمة عن أوفيليا أخرى» ثم «الواعي» ، وأهم من كل شيء «الطاووس الأبيض» ، عن الدروب التي بدا في وقت من الأوقات أنه الوحيد الذي يمكنه أن يلجها . وقد ابتعد هذا البون الشاسع لسبب حماسي أسيء توجيهه .

كانت ثورة السيد لورنس على المدنية في الأصل ثورة تلقائية لا ادعاء فيها ، ونفوراً عاطفياً خالياً من المعتقدات الخاصة . وقد انبثقت هذه الثورة مباشرة من تجربته . وأصبح يكره جميع الاتجاهات التي يتخذها الناس ، لأنهم لا يعتنقونها

نتيجة حث مباشر من غرائزهم بل بسبب طبيعة الأشياء المزعومة التي توجه إليها هذه الاتجاهات. وقد كان يبدو له أن أساس جميع الشرور كامن في التقاليد والمثل التي تفصل بين الرجل والآخر وبين الرجل والمرأة، والتي تتلف الاستجابات الطبيعية غالباً. ومما لا شك فيه أن جزءاً من ثورته كان له مبرر، فهذه المثل - وأمثلتها الدالة مذهب المساواة الانسانية، والعقيدة القائلة إن الحب هو تعاطف في المقام الأول - هي معتقدات مدرجة بشكل غير قانوني كي تؤيد وتقوي الاتجاهات بالطريقة التي بحثناها أعلاه. وإن نبذ السيد لورنس الأصلي لأخلاق لا تعتمد على ذاتها بل على المعتقدات، يجعل من أعماله تصويراً رائعاً لموضوعي الأساسي. إلا أن هناك خطأين بسيطين لا يمكن تجنبهما قد جردا ثورته من القسم الأعظم من قيمتها؛ لقد غفل عن حقيقة أن هذه المعتقدات تظهر عادة لأن ما تدعمه من الاتجاهات هو موجود أصلاً، وقد افترض أن الأساس السيء للاتجاه يعني اتجاهاً سيئاً. وهذا يعني بشكل عام اتجاهاً قسرياً، إلا أن هذا أمر آخر. وقد حاول ثانياً علاج المرض بادخاله معتقدات أخرى من صنعه الخاص بدلاً من العقائد التقليدية، وهذه المعتقدات تدعم اتجاهات أخرى مختلفة جداً.

أما أصل هذه العقائد فهو في غاية الأهمية كتوضيح للعقلية البدائية. وبما أن الاتجاهات التي رجع إليها تنتمي إلى مرحلة مبكرة جداً من التطور البشري، فليس من الغريب أن تكون الوسائل التي دعم بها هذه الاتجاهات منتمية إلى الحقبة ذاتها من الزمن، أو أن تكون صورة العالم التي صنعها مشابهة لتلك الصورة الموصوفة في «الغصن الذهبي»، أما النسق الفكري فهو مخطط كما يلي: أولاً، الشعور بعاطفة شديدة محددة في الجسم، بشكل غير عادي، ويمكن وصفها بأنها (الشعور وكأن الضفيرة الشمسية [1] متصلة مع شخص آخر بواسطة تيار من الطاقة الانفعالية الغامضة). أما من كانت عواطفهم مركزة فقد ألفوا مثل هذه المشاعر. والخطوة

(١) المجموعة العصبية في أسفل المعدة.

الثانية هي أن تقول: «يجب أن أصدق مشاعري». والثالثة هي أن تدعو الشعور حدساً. والأخيرة أن تقول «أعرف أن ضفيرتي الشمسية هي الخ». وبهذه الطريقة نصل إلى معرفة لا شك فيها، بأن الطاقة الشمسية مجندة من الحياة على هذه الأرض، وأن علماء الفلك مخطئون في ما يقولونه عن القمر، وهكذا دواليك.

إن الخطوات غير القانونية في هذه الحجة ليست شديدة الوضوح كما يبدو في هذا التحليل، وليس من السهل التمييز بين حدس نابع من عاطفة ما وبين حدس ناتج عن طريق عاطفة ما. كما إنه ليس من السهل التمييز بين وصف لعاطفة تعمل دائماً، وبين العاطفة نفسها.

يجب أن نصدق مشاعرنا بكل تأكيد، أي أن نتصرف تبعاً لها، فليس لدينا أي شيء آخر نثق به. والخطأ هو أن نخلط بين هذه الثقة وبين تصديق وصف عاطفي لها. وهذا خطأ تشجعنا على ارتكابه جميع قوانين الأخلاق التقليدية.

إن أهمية كوارث مشابهة كهذه في أعمال شعراء متباينين إلى حد بعيد، ولكنهم موهوبون بهذه النسبة، كالسادة ييتس ولورنس، أمر جدير بالملاحظة. فقد كان الهيكل التقليدي للعقائد الموروثة بالنسبة لكل منهما غير مقنع وغير فعّال كقاعدة لاتجاهاتهما. وقد بحث كل منهما في اتجاهين مختلفين، عن علاج يتمثل في مجموعة جديدة من المعتقدات. ولم تبد لأي منهما صورة عالم من العلوم بديلاً ممكناً. وكذلك لم يظهر أن أياً منهما قد تصور إمكانية وجود شعر مستقل عن جميع المعتقدات. والسبب هو أنه مهما اختلف الاثنان فقد كان كل منهما شاعراً جدياً. ومن الممكن بالطبع كتابة كمية كبيرة من الشعر يكون فيه الاستقلال المطلق عن جميع المعتقدات أمراً سهلاً، ولكنه لن يكون أبداً شعراً من النوع الهام، لأن الإغراء بتقديم عقائد هو العلامة، وكذلك المقياس، لأهمية الاتجاهات المتضمنة. وفي الوقت الحاضر ليست العقائد الدينية بالمعنى الدقيق للكلمة هي التي تحتل المقام

الأول من الاهتمام. وقد أخذ التأكيد يتغير بشكل يدعو للدهشة. والجمعيات الجامعية التي أوجدت منذ خمسة عشر عاماً مثلاً لتبحث في الدين، نجدها الآن تبحث في الجنس. كما إن الشعر الغزلي الجدي المستقل عن المعتقدات، سواء أكانت تقليدية أم شاذة، هو نادر جداً.

إلا أن ضرورة الاستقلال آخذة في الازدياد. ولا يعني هذا أن الشعر التقليدي الذي تدخل فيه المعتقدات بسهولة، آخذ في الاختفاء. إن قراءته دون تشوش هي التي تزداد صعوبة، وهو يتطلب جهداً أعظم، وصفاء أكبر عند القارئ.

وهنا يجب أن نقوم ببعض التمييز، فثمة كثير من المشاعر والاتجاهات التي كانت في الماضي مدعومة من معتقدات لا يمكن تأييدها الآن، والتي تستطيع مع ذلك أن تبقى بعد زوال هذه المعتقدات لأن لها دعائم أخرى أكثر طبيعية تبرز مباشرة من ضروريات الوجود. وهي تبقى كما كانت من قبل بالمقدار الذي لم تشوهها به المعتقدات التي تجمعت حولها. إلا أن هناك اتجاهات أخرى ناتجة إلى حد كبير عن هذه المعتقدات وليست لها دعامة أخرى. وهذه ستنتهي إذا استمرت هذه التغييرات المتوقعة، وباختفائها ستبطل بعض أشكال الشعر، ومثال ذلك بعض الشعر الديني الثانوي. وكذلك عندما يتحلل الفكر من التعقيد العاطفي، ستبرز عندنا حالات يفقد فيها الأدب، وحتى ما كان منه ذا قيمة كبيرة، أهميته إلا من حيث ارتباطه بتاريخ الفكر. ويمكننا على سبيل المثال ذكر بعض الأجزاء التأملية من مؤلفات دستويفسكي. أما السبب الذي جعل دستويفسكي يصارع هذه الشباك بهذا العنف فهو أنه ينتمي إلى عصرنا. وشاعر اليوم الذي يعادل في كماله شعراء الماضي العظام، هو لا محالة مبتلى بمشكلة الفكر والشعور كما لم يبتل شاعر بها من قبل على الإطلاق.

لقد سئل حديثاً رائد من رواد البحث العلمي الحديث في أصول الثقافة عما إذا كان عمله مرتبطاً بالدين، وقد أجاب بأن عمله ذو علاقة بالدين إلا أنه في الوقت الحاضر مشغول بـ «وضع المدافع في أماكنها». ويمكن أن نقدم الجواب نفسه بالنسبة للنتائج المحتملة للتقدم الحديث في علم النفس، لا فيما يتعلق بالدين فحسب، بل بالنسبة لبناء عقائدنا التقليدية جميعها عن أنفسنا. وثمة ميل في كثير من الجهات نحو افتراض أن سلسلة الهجوم على الأفكار المقبولة التي بدأت بجاليليو ووصلت الذروة بالداروينية، قد انتهت بآنشتاين وأدنجتون، وأن المعركة الآن قد أوشكت على الزوال، وفي هذا الرأي كثير من التفاؤل. وأعظم العلوم خطراً قد بدأ الآن فقط بالعمل. وأنا لا أفكر في علم التحليل النفسي أو في النظرية السلوكية بمقدار ما أفكر في الموضوع كله الذي يشملهما. ومن الممكن في المستقبل القريب أن ينسف خط هندنبرج الذي تقهقر إليه الدفاع عن تقاليدنا، على أثر الهجوم الذي شنه عليه القرن الماضي. وإذا حدث هذا فعلينا أن نتوقع تشوشاً فكرياً لم يجرب الانسان نظيره من قبل، وسنلجأ عند ذلك إلى الشعر، كما تنبأ ماثيو آرنولد، فهو قادر على إنقاذنا، وهو تماماً وسيلة ممكنة للتغلب على الفوضى. ولكن هل الإنسان قادر على إعادة التقويم المطلوبة؟ وهل يستطيع مع مرور الزمن أن يحل العقد التي تربطنا مع المعتقدات، والتي تجرد الشعر الآن من نصف قوته وتودّ لو تجرده منها كلها؟ إن الاجابة عن هذه الأسئلة أمر آخر أوسع من أن يشمله هذا المقال.

آي. إي. رتشاردز
المعنى والشعور [1]

أعتقد أن كل إنسان واقع تحت سيطرة الأمور التي يفضلها، والتي هي ذات جذور عميقة في نفسه. وهو يتحرك بين يديها دون تيقظ أثناء متابعته لتأملاته.

أما عندما توجد أسس قوية تدعو للارتياب، فإن الشيء الوحيد الممكن هو شعور فاتر بالتساهل تجاه نتائج مجهوداتنا الفكرية. إلا أنني أسرع فأضيف أن نقداً ذاتياً كهذا لايحتم تسامحاً خاصاً مع آراء مخالفة لما يحمله الإنسان، إذ قد ينبذ بعناد بعض النظريات التي تنقضها الخطوات الأولى في التحليل الصادر عن الملاحظة، وإن كان في الوقت ذاته يشعر شعوراً واعياً أن النظريات التي يعتنقها هو شخصياً خاضعة للتجربة من حيث صحتها.

فرويد- ما وراء مبدأ اللذّة

لقد شغلنا حتى الآن بالشراك التي تعترض طريق فهمنا وحكمنا على «معنى» الشعر [2] كموضوع منفرد عن أنواع معانيه الأخرى. إلا أن تداخل بعض هذه

---

(١) المعنى والشعور: هو الفصل الثالث من الجزء الثالث من «النقد العملي» (١٩٢٩).

(٢) [يكتب السيد رتشاردز في مقدمته «النقد العملي» مايلي:

إن الصعوبات الرئيسة للنقد، أو على الأقل تلك التي ستتيح لنا المناسبة بحثها هنا، هي كما يلي: -

المعاني المختلفة مع بعضها الآخر يسبب ظهور صعوبات منيعة. وإن خطأً بالنسبة للقصد العام للنص يمكن أن يشوه معناه بشكل واضح، وكذلك نغمه وشعوره، إلى

= آ- إن الصعوبة الأولى هي تفسير المعنى الصراح للشعر. وأشد نتائج هذه التجربة إزعاجًا وتأثيرًا هي أن نسبة كبيرة من قراء الشعر المتوسطين، ومن هم خير من المتوسطين، (أو من هم في بعض الحالات من المتحمسين بكل تأكيد) يخفقون في فهمه مرارًا وتكرارًا كرواية وتعبير. وهم لاينجحون في فهم معناه النثري الواضح الصريح كمجموعة من الجمل الإنكليزية العادية المفهومة، مستقلة عن أي محتوى شعري. وكذلك فهم يسيئون فهم شعوره ونغمته وقصده، ويحولونه بتفسيرهم إلى شيء مضحك. وبذا فهم يخفقون في تأويله كما يخفق تلميذ المدرسة في تأويل قطعة من يوليوس قيصر. وسنبحث بحرص مقدار خطورة نتائج ذلك في أمثلة مختلفة، فهي لاتنحصر بطبقة واحدة من القراء. وليس من نشك فيهم فقط هم الذين يسقطون ضحايا، وليس أكثر الشعر إبهامًا هو الذي يغدر بنا. وفي الواقع، ولنذكر الحقيقة القاسية مباشرة، فإن أي إنسان، حتى أشهر الأساتذة الباحثين، لايتمتع في أي مناسبة بمناعة ضد أي خطر من الأخطار النقدية هذه.

ب- وفي خط مواز لهذه الصعوبات في شرح المعنى، وذي علاقة به، نجد صعوبات الإدراك الحسي. إن الكلمات المتتابعة لها شكل معين بالنسبة لأذن الخيال ولسانه وحنجرته، حتى عندما تكون القراءة صامتة. إن لهذه الكلمات حركة وإيقاعًا. والهوة واسعة بين قارئ يدرك هذا الشكل فورًا وبطريقة طبيعية (وذلك عن طريق اتحاد بين الفطنة الحسية والفكرية والعاطفية) وبين قارئ آخر قد يتجاهل هذا الشكل أو يبنيه بمشقة بعدّ الأصابع والنقر على الطاولة وغير ذلك. وهذا الفارق له نتائج بعيدة جداً.

جـ- بعد ذلك تأتي تلك الصعوبات المتعلقة بمكان الصور، وخصوصًا الصور المرئية، في قراءة الشعر. وهذه ناتجة جزئياً عن حقيقة مستعصية الشفاء، هي أننا نختلف كثيرًا في قدرتنا على التصور وإنتاج صور بواسطة الحواس. وكذلك فإن أهمية التصور بشكل عام، بالإضافة إلى بعض أنواع الصور المحببة الخاصة في حياتنا الفكرية، تتباين بشكل يدعو للدهشة. وبعض العقول لاتستطيع أن تفعل شيئًا أو أن تصل إلى شيء دون تصور. بينما تستطيع عقول أخرى أن تفعل كل شيء وتصل إلى أي شيء وإلى كل حالة فكرية وشعورية دون أن تستعمل هذه الصور. ويظن أن الشعراء على الإجمال (وليس كل الشعراء دائمًا) يتمتعون بقدرة تخيلية فائقة. وكذلك فإن بعض القراء ميالون بطبيعة تركيبهم الجسماني إلى التأكيد على أهمية التصوير في القراءة، وهم يعيرونه اهتمامًا كبيرًا، ويحكمون على قيمة الشعر بما يثيره من صور في باطنهم. إلا أن الصور هي أشياء غير منتظمة، والصور الحية التي تبرز في عقل ما، لاتتشابه مع صور معادلة لها في الحيوية أثارها بيت الشعر ذاته في عقل آخر. ولايتحتم أن تكون مجموعة من هاتين المجموعتين على صلة بأي من الصور التي وجدت في عقل الشاعر. وهذا مصدر مزعج للانحرافات النقدية. =

حد نكاد لانعرفه معه . وإذا افترضنا مثلاً أنه يجب ألا نقرأ القصيدة رقم (١) كمقطع من ملحمة ، بل كقطعة من الشعر الدرامي على لسان ناثر ثقيل الظل أو متحمس

= د- علينا ثالثاً ، وبشكل أكثر وضوحًا ، أن نلاحظ التأثير القوي النفاذ لأمور مساعدة للذاكرة ولكن ليس لها علاقة بالموضوع ، وتأثيراتها مضللة للقارئ إذ تذكره بحادثة أو مغامرة شخصية أو علاقات غير منتظمة ، أو هي تدخل لانعكاسات عاطفية من ماض ليس له علاقة بالقصيدة . وليس من السهل تعريف الأمور المناسبة للموضوع أو تطبيقها ، مع أن بعض الأمثلة الدخيلة التي ليس لها علاقة بالموضوع هي من أسهل الحوادث تشخيصاً .

هـ - أما ما هو أكثر إمتاعاً ومدعاة للحيرة فهو المصائد الحرجة التي تحيط بما ندعوه بالاستجابات المخزونة . إنها تجد فرصتها كلما بدت القصيدة ، أو كانت فعلاً ، مشتملة على آراء وعواطف جاهزة تماماً في عقل القارئ ، بحيث يبدو ما يحدث وكأنه من فعل القارئ أكثر مما هو من فعل الشاعر . وبمجرد أن يضغط الزر ينتهي عمل الشاعر ، إذ تبدأ الاسطوانة بالعزف حالاً في شبه استقلال أو استقلال كامل عن القصيدة التي يفترض أن تكون هي الأصل أو الأداة في ذلك .

وكلما حدثت هذه الإعادة المؤسفة لتوزيع ما يخص كلاً من الشاعر والقارئ من نصيب في أداء الشعر ، أو كان هناك خطر في أن تحدث ، فإننا يجب أن نكون على استعداد . فمن يهرب من هذا الخطر بصعوبة ، ومن يقع فيه ، كلاهما يكون معرضًا لافتراض كل نوع من أنواع الظلم والإساءة .

و - المبالغة في العواطف تشكل خطرًا لايحتاج إلى تعليق طويل . إنها مسألة المقدار المناسب للاستجابة . وهذه المبالغة في الانقياد في بعض الاتجاهات العاطفية هي سيلا [(١)] وأما كاريبديس فهو :

ز- الكبت . وهو ظاهرة إيجابية كما هو الحال بالنسبة للمبالغة في العواطف ، ولم يدرس إلا في السنوات القليلة الماضية ، إذ كان مختفياً إلى حد ما تحت قناع «قسوة القلب» ، ولكن لايمكن بحث أي منهما على حدة .

ح - الالتزامات العقائدية تشكل صعوبة أخرى . فكثير من الشعر ، كالشعر الديني مثلاً ، يشمل أو يتضمن آراء ومعتقدات عن العالم سواء أكانت صحيحة أم كاذبة . وإذا كان الأمر كذلك فما هو تأثير قيمة صحة هذه الآراء على القيمة الشعرية للقصيدة؟ وحتى لو لم يكن الأمر كذلك ولم تكن القصيدة مشتملة على ، أو متضمنة لعقائد ، ولكنها تبدو كذلك لقراءة غير شعرية ، فماذا يكون أثر اعتقاد القارئ على تقديره للشعر؟ هل لدى الشعر شيء يقوله؟ إذا كان الجواب بالنفي فلماذا؟ وإذا كان بالإيجاب فكيف؟ والصعوبات في هذه النقطة هي مصدر خصب للتشوش والحكم المغلوط . =

(١) سيلا : اسم صخرة خطرة تقع مقابل دوامة كاريبديس في أقصى الطرف الجنوبي الغربي من إيطاليا . ويطلق هذا الاسم أيضًا على حيوان خرافي له ستة رؤوس واثنا عشر ذراعاً يعيش على هذه الصخرة ويخطف البحارة من السفن . أما استعمال القول «بين سيلا وكاريبديس» فيعني الموقوع بين خطرين لامناص من مواجهة أحدهما .

بشكل صبياني، فإن إدراكنا لنغمه وشعوره سيتغير بشكل واضح، وسيعتمد حكمنا عليه على اعتبارات أخرى، بالرغم من بقاء الحكم مضاداً له.

أما الأهداف المختلفة التي تعزى إلى القصيدة رقم (٢) من قبل قراء يأخذونها على أنها معبرة عن «عاطفة عميقة نحو الحياة الحقيقية» من جانب، أو عن «جو من الهدوء والسلام المتواصل» من جانب آخر، فتنعكس في الأوصاف المختلفة التي يقدمونها عن نغمها (موسيقى مضطربة مبهورة) أو (حركة لطيفة ذات نغم [1] واضح ناعم ورصانة وثبات). إن المساجلات ذات الجانب الواحد عن أهداف القصيدة

=ط- إن علينا، ونحن ننتقل الآن إلى مرتبة من الصعوبات مختلفة، أن نلاحظ تأثير الافتراضات التكنيكية المسبقة. إنه إذا أنجز شيء في الماضي بطريقة معينة- فإننا نميل إلى توقع تنفيذ الأشياء المشابهة في المستقبل بالطريقة ذاتها، ولذا فإن أملنا يخيب أو أننا لانتعرف على هذه الأشياء إذا نفذت بطريقة مختلفة. وعلى العكس، فإذا أظهر تكنيك عجزه عن تحقيق قصد ما، فإنه يفقد اعتباره كلياً. وهاتان حالتان نخطئ فيهما بين الواسطة والغاية، وكلما حاولنا أن نحكم على الشعر من الخارج عن طريق التفاصيل التكنيكية، نكون قد وضعنا الواسطة قبل الغاية. وإن جهلنا بالأسباب والنتائج يصل إلى درجة تجعلنا محظوظين إذا لم نرتكب هفوات أسوأ. إن علينا أن نحاول تجنب الحكم على عازفي البيانو من خلال تصفيفهم لشعورهم.

ي- وأخيراً، يعترض الطريق بين القارئ والقصيدة بشكل متواصل مفاهيم مسبقة عامة في النقد (أي التزامات سابقة تفرض على الشعر نتيجة لنظريات شعورية أو لاشعورية عن طبيعته وقيمته). ويبرهن تاريخ النقد على ذلك بشكل واضح، وهو بذلك يقدم للقارئ معادلة غذائية سيئة، ربما تفصله عن الشيء الذي يتضور جوعاً من أجله، حتى ولو كان قيد أنملة من شفتيه.

إن هذه الصعوبات، كما لاحظنا، مرتبطٌ بعضها ببعض، ومتداخل كذلك، وكان من الممكن جمعها تحت بنود أكثر أو أقل. إلا أننا أفردنا بعض الاعوجاجات أو الميول الشخصية المتطرفة (كالنرجسية العمياء مثلاً أو التحقير الذاتي المتذلل، وهي انحرافات مؤقتة أو دائمة للعاطفة المتأملة للذات) بالإضافة إلى التجميع أو النضوب غير المناسب للطاقة، فإنني أعتقد أن معظم العقبات الرئيسية وأسباب الإخفاق يمكن وضعها دون جهد تحت هذه البنود العشرة، ولايمكننا الحكم عليها هنا لأنها وصفت باختصار شديد...]

---

(١) إن هذه الأوصاف عن نوعية الأصوات الشعرية تمكننا من استنتاج الاختلافات في الطريقة التي يشعر بها القارئ عندما يخاطب.

الثامنة والثالثة عشرة تكشف لنا مقدار تأثير هذه الناحية الرئيسة على النواحي الثانوية التي يفترض أن نفهم الناحية الأساسية من خلالها. وإن السرعة التي يقفز بها القراء إلى تكوين رأيهم عن القصد العام للقصيدة، ثم السهولة التي يمكن لهذا الافتراض أن يشوه بها قراءتهم جميعها، هي واحدة من أهم سمات البروتوكول، ومغزاها هام جداً. أما بالنسبة لمعظم الشعر الجيد فيلزمنا أكثر من نظرة واحدة قبل أن نتأكد من القصد، وفي بعض الأحيان يجب أن يتضح لنا كل شيء في القصيدة قبل أن نفهم ذلك.

والنغم، كخاصة مميزة في القصيدة، تقل سهولة البحث فيه عنها في الخواص الأخرى، ويمكن بسهولة أن نغفله. إلا أن شعراً لايحوي صفات ملحوظة أخرى قد يبلغ مرتبة رفيعة، وذلك لأن موقف الشاعر تجاه مستمعيه بالنسبة لما سيقوله، هو موقف كامل. وجراي ودرايدن مثالان ملحوظان لذلك. ومرثاة جراي مثال رائع يبين مقدار القوة التي يتمتع بها نغم منظم بشكل شائق. ومن الصعوبة أن نؤكد أن الفكر في هذه القصيدة بارز وأصيل [1] أو أن الشعور غير عادي. فالقصيدة تجسد سلسلة من التأملات ووجهات النظر التي تبرز بسرعة في أي دماغ متأمل وفي ظروف مشابهة. وليس هناك من داع للقول بأن طبيعة هذه التأملات كعموميات لاتجعلها أقل أهمية. وقد تذكرنا المرثاة بأن الجرأة والأصالة ليستا من الضروريات للشعر العظيم. إلا أنه يصعب التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر دون ارتكاب أخطاء من حيث النغم. وجزء من السبب في ذلك هو أهميتها وقربها منا. وإذا أجبرنا على التعبير عنها فلانستطيع أن نتجنب وضعها في سلم مبالغ فيه، أو قد نلجأ إلى

---

(1) يجب التمييز بين أصالة الأفكار وأصالة التعبير. إن الفقرات الأربعة المبدوءة بـ[«وحتى هذه العظام» هي أصيلة في نظري، فلم أر هذه الأفكار في أي مكان آخر. إلا أن من يقرؤها يقنع نفسه بأنه قد شعر بها دائماً»]. وقد يكون قول الدكتور جونسون صحيحاً هنا، إلا أنه يصعب علي أن أصدق أن أفكار هذه المقاطع الأربعة لم تكن مألوفة لكثيرين ممن لم يعرفوا المرثاة ولم يتلقوا أفكارها ممن عرفوها.

أسلوب إضماري في التعبير، فنلمح بدلاً من أن نعبر بصراحة، وذلك كي نتجنب الإساءة إلى الآخرين أو إلى أنفسنا.

أما جراي فإنه يؤلف خطاباً طويلاً دون التشديد على أي نقطة، موفقاً تماماً بين مشاعره المألوفة نحو الموضوع، وشعوره بالتفاهة الحتمية للتأملات الممكنة، وبين انتباه مستمعه الفطن المميز. وهذا هو مصدر انتصاره الذي يمكن أن نسيء فهمه إذا عالجناه كمشكلة «أسلوب» فقط. وإنني أعتقد أن كثيراً من أسرار «الأسلوب» يمكن أن يتضح على أنه مسألة نغم، ومعرفة كاملة لعلاقة الكاتب بالقارئ بالنسبة لما يقال، ثم شعورهما المشترك نحوه.

إن الكثير من الشعر المألوف، من النوع الذي اقترن به اسم ولكوكس ظلماً يخفق في هذا المضمار أكثر من إخفاقه في غيره. وهو «يبالغ» فيما يحاول عمله، فيهين بذلك القارئ. وغالباً ما يكون تشديد مبالغ كهذا إشارة رقيقة إلى منزلة المؤلف. وعندما تعرض عمومية فكرية أو شعورية بنغمة مناسبة لاكتشاف أو رؤيا جديدة، فإنه يحق لنا أن نشك في الأمر، إذ إننا نستطيع من خلال الأسلوب الذي يعالج به كاتب عظيم هذه الأشياء المألوفة أن نعرف فيما إذا كان لها مكان مناسب في نسيج أفكاره وشعوره، وكان له من أجل ذلك أن يستحق انتباهنا. والأخلاق الجيدة أساساً، هي انعكاس لشعورنا بالتناسب. وأخطاء النغم هي أكثر من أن تكون عيوباً سطحية فقط، إذ ربما تشير إلى فوضى عميقة الجذور.

إن أهمية النغم تظهر بوضوح إذا تأملنا مبلغ سهولة اكتساب العقائد المقبولة نسبياً، ثم صعوبة تجنب الوقوع في أخطاء من حيث النغم.

إلا أننا يجب أن نميز ماندعوه بالأخلاق الرئيسة، وبين الدستور الذي يحكم في أي فترة معلومة. وقد تكون الأخلاق الحميدة في القرن الثامن عشر شنيعة بمقاييس القرن العشرين أو بالعكس، وليس ذلك فقط بالنسبة للأمور الأدبية، كما

أن كثيراً من الأبيات، في «اغتصاب خصلة الشعر» مثلاً، تبدو فقيرة الذوق إذا كتبت في القرن الحاضر. إلا أن القوانين التي تحكم سرعة البديهة تتغاير بشكل ملحوظ، ونحن نجد أن النكات من بين النتاج الأدبي جميعه هي أكثر الأشياء ميلاً نحو التحول إلى التفاهة وعدم الذوق مع مرور الزمن.

إن كتاب الشعر في القرن الثامن عشر على الإجمال لاينسون القارئ إلا نادراً، وقد أعاروه اهتماماً أكثر مما ينبغي، وذلك نتيجة للطبيعة الاجتماعية لتلك الفترة. وبالمقارنة نجد أن سوينبرن وشيلي يبديان غالباً أخلاقاً شنيعة كشعراء [1]، وهما يرضيان أنفسهما ويهملان القارئ باستمرار. ولايعني النغم الجيد أن تتذكر القارئ دوماً أو أن تطريه باستمرار، إلا أن المناسبات التي تتجاهله فيها يجب أن تكون مثيرة إلى درجة تبرر فيها نسيان الشاعر الذاهل. إن عيوب النغم، وخاصة المبالغة في الإلحاح والتنازل، تستطيع أن تحطم الشعر الذي لولا ذلك لكانت له قيمته، إلا أنها، كما اقترحت سابقاً، تدل على عيوب خطرة عند الشاعر. وقد تعود فقط إلى الارتباك وعدم إتقان الصنعة. وعلى الشاعر أن يجد معادلاً للحركات والتلحين التي يستعملها غالباً أثناء الكلام العادي. وهذا النقل يتطلب في بعض الأحيان فطنة خاصة، وتسامحاً لدى القارئ.

إلا أننا في حكمنا على أسئلة كهذه يجب أن نتذكر، مع أن الأمر ليس سهلاً، أن النغم غير مستقل عن أنواع المعاني الأخرى. وبإمكاننا أن نسمح لشاعر بأن يخاطبنا وكأننا أقل منه شأناً إذا كان ما سيقوله يقنعنا بحقه في ذلك. ولكن إذا كان ما يقدمه لنا هو في دائرة معلوماتنا، فإن لنا العذر عند ذلك في الاستياء. ويمكننا

(١) إلا إذا افترضنا أننا مدعوون للوقوف إلى جانب الشعراء، ومخاطبة الجمهور بدلاً من أن نخاطب نحن أنفسنا. والنغم عند سوينبرن يختفي مراراً. وأخلاقه ليست حميدة أو سيئة، بل ليس عنده منها شيء على الإطلاق، وقد تبرر هذه الصفة الأرستقراطية جانباً من إسهابه مثلاً.

بكل سهولة أن نتخيل نواحي الاحتيال هنا، وأن نفسر بعض التأثيرات التي تفقد غموضها بمجرد أن تتعرض للفحص ... وتبرز بالطبع مشاكل بالنسبة للنغم، سواء خوطب القارئ ظاهرياً بلغة المخاطب أم لا. ويمكن أن يهان القارئ بإفراط عن طريق استعماله ضمير الغائب في الرواية، أو عن طريق المرثاة، وذلك بالتقليل من شأن حساسيته أو ذكائه مثلاً، كما يمكن أن يهان بالنسبة ذاتها عن طريق الخشونة المباشرة.

إلا أن أغلب حالات الارتباط المتبادل بين الأنواع المختلفة من المعنى، وأكثرها إشكالاً، تحدث بين المعنى والشعور، والقاعدة هي أنها متصلة متحدة بشكل وثيق، ويكاد أن يكون الفصل بينها في بعض الأحيان مستحيلاً، وهو دائماً عملية خطرة ودقيقة جداً. إلا أن محاولة الفصل بين هذه الأشكال من المعنى تعلمنا كما تساعدنا على رؤية السبب الذي يجعلنا نسيء فهم الأنواع جميعها بشكل متكرر، وكذلك على إيجاد طرق تعليمية تخفف من وقوعنا في هذا الخطأ.

ولنضع هذا التعقيد جانباً. من الواضح أن صوت الكلمة له علاقة كبيرة بالشعور الذي تستدعيه، وخصوصاً عندما يحدث في السياق المنظم لمقطع من الشعر. ولنؤجل قدر الإمكان جميع الاعتبارات لهذا الوجه الحسي للكلمات (بما في ذلك خاصتها كنتاج لأعضاء الكلام وحركتها الراقصة المقترنة بذلك) إلى الفصل الثاني حيث نبحث صعوبات إدراك الشكل الشعري. إن الصوت عملياً (كما في تاريخ الكلمة وتطور معناها وتطبيقها العادي وقراءتها وسياقها الخاص في القصيدة) ذو أهمية كبيرة كسبب للشعور الذي يحمله. إلا أننا هنا يجب أن نقصر اهتمامنا على العلاقات بين المعنى والشعور، وعلى الطرق التي يمكن أن يعتمد بها الشعور على المعنى بدرجات مختلفة. ولنحرص على أن نتذكر أن اهتمامنا في المقام الأول بالشعور الذي تبعثه الكلمة في حيز القصيدة، وليس بالمشاعر التي يمكن أن تثيرها

في سياقات أخرى، أو الشعور الذي تثيره عادة، أو الشعور الذي يفترض أن تبعثه، مع أننا إذا تذكرنا هذه الأمور فإن ذلك ينفعنا، لأننا غالباً ما نحدد شعور الكلمة بشكل جزئي حسب معناها في سياقات أخرى.

وحتى التعقيدات الواضحة في هذا الموضوع هي هائلة جداً، ولايمكن إلا لمقال في المستقبل عن الوظائف العاطفية للغة أن يعرض بشكل كامل متاعبها وجمالها وأهميتها القصوى. وهنا نكتفي بذكر المواضع الرئيسة للعلاقة المتبادلة بين المعنى والشعور، وهي على أنواع ثلاثة:

النوع الأول: هو أوضح حالة يولد فيها المعنى الشعور ويحكمه، والشعور المستحضر هو نتيجة لإدراك المعنى، والأمثلة على ذلك «عجيب» و«سحر» (القصيدة العاشرة)، فإذا فرضنا أن إدراك المعنى قد تم فالشعور يتبع ذلك، والقاعدة أن يشكل المعنى والشعور كلاً وثيق العرى.

النوع الثاني: وفي هذا النوع أيضاً رابطة وثيقة، إلا أنها مثبتة بطريقة معاكسة، لأن الكلمة تعبر أولاً عن شعور، أما المعنى الذي تنقله فهو منبثق من الشعور. ومثال ممتاز على ذلك كلمة فاخر، ومعناها «نوع يثير مشاعر معينة». إن وصف هذه المشاعر يتطلب أن يكون طويلاً بحيث يشمل ذكر الميل إلى الاحتقار، وعدم إظهار الإعجاب ثم الوفرة والامتلاء وربما الإشباع. ومن الملاحظ أن كلمة فاخر هي صفة تمثل الناحية «الجمالية» أو «الإيعازية»، وهي تسجل إيعازاً للشعور، وتشترك في بعض فوائدها مع كلمات «جميل» و«سار» و«جيد».

النوع الثالث: وهنا تكون الرابطة بين المعنى والشعور أقل، ويأتي اتحادهما عن طريق السياق. ولنأخذ كلمة متمدد مثلاً على ذلك، إذ يمكن الإشارة إلى أن معناها في القصيدة العاشرة هو الافتقار إلى التناسق والانتظار والتماسك والتوازن، كما أنها تبين أن تنسيق الأجزاء متفكك متمدد. وقد حرصت هنا على استعمال

كلمات معتدلة أو قريبة من الاعتدال، وذلك كي لا أعبر عن الشعور في أثناء تفسيري للمعنى. أما شعور «التمدد» هنا فهو مزيج من السخرية اللطيفة والشفقة المصطنعة. وهذا الشعور ينبعث من معنى الكلمة من خلال تأثير بقية القصيدة، وهو حتماً لايصدر عن معنى الكلمة إذا اعتبرناها منفردة.

أما الاختبار الذي نميز بواسطته بين النوعين الثالث والأول، فهو الملاحظة بأننا نحتاج إلى ظروف خاصة جداً كي نجعل كلمة «عجيب» تستدعي مجموعة مختلفة من المشاعر، بينما لانحتاج إلى تغيير كبير لنجعل كلمة «متمدد» تثير مشاعر من الازدراء أو الاسترخاء السهل.

إن الرابطة غير الوثيقة التي وصفناها في النوع الثالث هي بالطبع الحالة العادية في الشعر، وانفصالها عن النوع الأول هو مسألة درجة فقط، لأنه ليس هناك كلمة واحدة تحمل شعوراً ثابتاً بشكل مستقل عن سياقها. إلا أن التمييز بين الكلمات التي يميل شعورها إلى السيطرة على السياق، وكلمات أخرى ذات طبيعة أكثر ليونة هو شيء مفيد. فهل الجاذبية التي يحدثها السياق (السياق هنا بقية القصيدة جميعها) كافية لأن تتغلب على ما يمكن وصفه بالشعور المستقل السوي للكلمة التي ننظر في أمرها؟ . وهل تستطيع هذه الجاذبية أن تجعلها بنداً متطابقاً أو متضاداً مع بقية القصيدة؟ وهل تقاوم الكلمة وتظل خارجة أو تفسد بقية القصيدة فتجعلها مشوشة أو غير منتظمة؟ قد يعتبر الانتصار على مقاومة الكلمات في بعض الأحيان مقياساً لقوة الشاعر (وشكسبير مثال واضح على ذلك) إلا أنها على الأكثر مقياس لحكمته. والقارئ الشاعر بالتعقيد والدقة في التوفيق بين المشاعر المختلفة المتسببة عن الشعر، سيحذو حذو الشاعر في حرصه.

يحدث تأثير بقية القصيدة على الكلمة الواحدة أو العبارة بطريقتين: مباشرة بين المشاعر، أو غير مباشرة من خلال المعنى. والمشاعر التي شغلت الدماغ تحد من

إمكانات الكلمة الجديدة. وقد تلونها هذه المشاعر أو تبرز واحداً من مشاعرها الممكنة وتضيف إليه نكهة خاصة من التباين. والكلمات، كما نعرف جميعاً، غامضة في شعورها غموض معناها، ولكن بالرغم من قدرتنا على تعقب التورية في معناها إلى حد ما، فإننا نقف عاجزين نسبياً إزاء غموض مشاعرها. ونحن نعرف فقط أن الكلمات كالحرباء في مشاعرها، إذ يتحكم بها المحيط بطريقة غير منتظمة، ويمكن مقارنة الكلمات بالألوان في هذه «النسبية النفسية»، إلا أننا لانعرف شيئاً عن القوانين التي تحكم نتائج التنسيق والمزج.

وإنه لمن الأفضل من أجل ذلك أن نبحث الطريقة الأخرى التي يضبط فيها السياق شعور العبارة أو الكلمة، وذلك عن طريق الإنجازات الحادثة بين أجزاء المعنى في المقطع كله. ويمكننا أن نتحدث كثيراً عن هذا لأن جهاز ذكائنا اللفظي والمنطقي جميعه يهيأ للعمل. وعندما تبدو لنا عبارة ما جيدة أو سيئة بنوع خاص، فإننا نستطيع عادة، عن طريق فحص بناء المعنى الذي تدخل فيه، أن ندبر وسيلة لإيجاد أسس معقولة لموافقتنا أو نفورنا، وغالباً مانرى بوضوح لماذا يجب أن يكون التأثير العاطفي على ما هو عليه.

إلا أن هناك حقيقة غريبة تجدر ملاحظتها، وقد تسبب لنا بعض التردد، فالعبارة تُقبل أو ترفض ويمزج شعورها في القصيدة بشكل جيد أو رديء قبل أن يتدخل الذكاء المنطقي بوقت طويل، وينجز عمله في إيجاد التضمينات المتضاربة، واشتراك المعاني أو تباينها، وكل هذا يبدو فيما بعد تفسيراً لنجاحها أو إخفاقها.

يمكننا تقديم ثلاثة تخمينات لتعليل الفورية التي دفعت كثيرين من النقاد إلى التقليل من قيمة عمل التحليل العقلي في قراءة الشعر. قد يكون إدراك شبكة الروابط المنطقية بين الأفكار أمراً، وتحليلها وصياغتها الواضحة أمراً آخر. وغالباً ما يكون الأمر الأول سهلاً فورياً، بينما يكون الأمر الثاني صعباً شاقاً. ويبدو هذا

ممكناً، وبإمكاننا أن نجد حالات كثيرة موازية له، فلاعب الكريكيت مثلاً يستطيع الحكم على الكرة دون أن يقدر على وصف طيرانها على الإطلاق، أو أن يقول كيف أو لماذا يلاقيها كما يفعل. ثانياً: إذا حدثت في قراءة الشعر درجة من «التفكك» فإننا نستطيع، في الوقت الذي نكون فيه تحت تأثير القصيدة، أن نفهم مقداراً أكبر مما نقدر على استعادته عندما نتأمل الشعر ونحن في «غيبوبة» فيما بعد، إلا أن هذا التخمين يبدو متطرفاً. ثالثاً: إن ضغط اللغة الشعرية يميل إلى إعاقة الذكاء المنطقي الذي يعمل بواسطة نشر الأفكار والفصل بين أجزائها، إلا أن هذا التركيز يساعد على الإدراك الفوري المباشر. ونحن لانصادف أفكاراً متراصة بهذا الازدحام ومحبوكة بهذا الإحكام إلا في الشعر والرياضيات.

وإذا ما قدمنا مثالاً فقد يساعدنا على البقاء عن كثب من الحقائق الملحوظة في أثناء بحثنا لهذه النقطة الغامضة الهامة. وهذه النقطة تستحق البحث لأنها أساسية بالنسبة لأي بحث عن كيفية قراءة الشعر، والسبب في كثرة إساءة فهم المعنى والشعور وصعوبة تجنبها. والبيت الثاني من المقطع الأخير في القصيدة العاشرة يخدم غرضنا.

«يا نسيج الشمس الفولاذي الواهي»

ربما نتفق على أن المعنى هنا معقد، وتحليله يبين توافقاً منطقياً مع الشعور الذي يفترض أن يكون القراء الذين يقبلون هذا البيت على أنه واحد من الأبيات الموفقة في القصيدة قد عانوه.

ولأقدم تحليلاً مفصلاً نوعاً ما، وأبدأ بسؤال أي قارئ راض عن هذا البيت، عن مقدار ما يحتويه المعنى من البنيان المنطقي - كما يتراءى له - عندما يقرؤه (لا عندما يتأمله)، وإلي أي حد يبدو البنيان المنطقي الذي يتراءى له أثناء القراءة مصدراً لمشاعر الكلمات؟ ألا يبقى هذا البنيان في خلفية غامضة- مجرد إمكانية أكثر منه أمراً واقعاً؟

وإذا بدأنا بالاسم «نسيج» وجدنا أن له معنى مزدوجاً، أولاً «قماش من الفولاذ»، وهو امتداد لـ «قماش من الذهب» أو «قماش من الفضة»، وتكون فيه الصفة الباردة المعدنية غير العضوية للنسيج هي الصفة الهامة، وثانياً «رقيق ناعم وشبه شفاف» كالورق الرقيق جداً. و«الفولاذ» هنا موجود كاستعارة معنوية من النوع الثاني عند أرسطو، أي عندما يكون الانتقال من النوع إلى الصنف. فالفولاذ نوع خاص من المادة القوية، وهو يستعمل كممثل لأي مادة قوية، كافية كما يظهر، لأن تجعل بنيان السحب متماسكاً. وكذلك فإن اللون الذي يوحي به «الفولاذ» له علاقة بالموضوع. كما أن كلمة «واهٍ» هي صدى لنصف شفافية «النسيج» والهلهلة والانحلال الوشيك. إنني أعطي هذا الشرح المحكم لأن كثيراً من القراء يجدون صعوبة في تفسير هذا البيت.

ربما يصح لي أن أؤكد أن قليلاً من القراء يشعرون شعوراً واضحاً بأكثر من جزء ضئيل من هذه الألفاظ المتعلقة بالنسيج وما يطابقها من المعاني قبل أن يعالجوا البيت عن قصد ويتأملوه. إلا أنه يمكننا أن نقبل البيت أو (نرفضه) عن تأكيد واقتناع بمجرد رؤية خاطفة لمعناه. وبالإضافة إلى ذلك، يمكن أن ينبعث حالاً شعور محدود ومتعلق بالموضع. ونحن في الواقع نشعر غالباً بشعور هام قبل أن نفهم المعنى فهماً واضحاً. ولاشك أن معظم القراء يعترفون عادة بأن المعنى الكامل محللاً وواضحاً لايصل أبداً إلى وعيهم، إلا أنهم قد يحصلون على الشعور كاملاً. وقد اعتمد استقبال القصيدتين الأولى والخامسة على أولوية تجاوب القراء مع المعنى أو الشعور. وكل هذا ينطبق أكثر على النغم.

وهذا لايعني أنني أعارض هذا النوع من القراءة الملخصة عندما يمارسها قراء على درجة عالية من الخبرة، وربما تكون نظرة خاطفة من العين الصحيحة كافية تماماً، إلا أن الخطر واضح بالنسبة لمن هم أقل سرعة وحساسية. وهذه الأخطار

تكمن في الفهم الخاطئ للمعنى ثم في التطور المشوه للشعور. أما الإصلاح الكامل المثالي فهو واضح -إنه التدرب على التحليل وغرس عادة اعتبار الشعر قابلاً للتفسير. إلا أن للإصلاح عملياً أخطاره الخاصة. ولم يعرف في المدارس بعد أن تفسير القصيدة أو التعليق عليها هو تدريب دقيق، وعندما نتذكر الأمور الشنيعة التي يسمح الأساتذة لأنفسهم بها في بعض الأحيان فإننا عند ذلك نميل إلى الاعتقاد بأن العلاج قد يكون أسوأ من المرض. كما أننا معرضون لخطر الافتراض بأن المشاعر التي يثيرها التفسير المنطقي لتعبير شعري هي ذاتها التي خلق التعبير لنقلها. إننا نستبدل بسهولة بالقصيدة قطعة سيئة من النثر، وهذا شكل من الهجوم فيه إتلاف شديد للشعر. وبالإضافة إلى ذلك، يجب أن نعرف أن التفسير الواحد نادراً ما يبين أكثر من ناحية جزئية واحدة من القصيدة، وغالباً مانحتاج إلى شكل واحد من الشرح لتوضيح المعنى وشكل آخر للإيحاء بالشعور. وبما أن العلاج الوحيد الذي يمكن أن نقترحه لعدم فهم الشعر بشكل عام هو الاستعمال المفيد للشرح الذي تمارسه المدارس، فمن الجدير بنا أن نبحث في الوسائل المتوفرة لتنمية القدرة على فهم المعنى والشعور عند الأساتذة والطلاب على حد سواء. وربما يلاحظ البعض أن هذا الموضوع لايتعلق بالشعر فحسب، فالعجز والكلل والإخفاق في التمييز أمور تظهر في الشعر أكثر مما تظهر في غيره، لأن الشعر أكثر أنواع التعبير الإنساني تركيزاً ودقة في شكله.

إذا عقدنا مقارنة بين قدرتنا على تحليل المعنى وتحليل الشعور، عرفنا حالاً أن الشعور بالنسبة للمعنى هو نوع من السراب الجاري. إن لدينا جهازاً رائعاً من الرموز المتلاحمة المتداخلة لمعالجة المعنى وتوضيحه، ولدينا كذلك آلة منطقية ذات حساسية وقوة عظيمة، مجهزة بوسائل أوتوماتيكية للأمن وإنذارات للخطر على شكل متناقضات. وقد بلغت اللغة المنطقية درجة رفيعة من التطور، حتى غدا من الممكن استعماله لتحسين ذاتها وتطويرها. وقد تغدو على مر الزمن ذات مناعة ضد

الأخطاء، مسيرة من تلقاء ذاتها. أما بالنسبة لمعالجة الشعور فلانملك شيئاً يستحق المقارنة بما سلف. وعلينا أن نعتمد على التأمل الباطني، وبضعة أسماء وصفية للعواطف، وبضع عشرات من النعوت الجمالية والمصادر غير المباشرة للشعر، وهي مصادر تتوفر لرجال قلائل فقط، وفي ساعات شاذة فقط. ولقد أصبح التأمل الباطني مثلاً سائراً حتى في المواضيع التي يكون فيها للنتاج والعمليات الفكرية والحسية أهمية كبيرة، إلا أن التأمل الباطني أكثر مدعاة للشك عندما يطبق على المشاعر، لأننا بمجرد توجيه تأملنا الباطني إلى الشعور نجد أن هذا الشعور يميل إلى الاختفاء أكثر ماتميل الفكرة أو الصورة، وعلينا أن نمسكه من طرف ذيله أثناء نزوحه. وبالإضافة إلى ذلك، وحتى في حالة نجاحنا الجزئي في إمساكه، فإننا لانعرف كيف نحلله. والتحليل هو فصل الصفات بعضها عن بعض ولا أحد يعرف مايتمتع به الشعور من صفات، وما هو نظام العلاقات بينها وأيها الهام وأيها السخيف.

ونأمل أن لايهمنا هذا كثيراً، لأنه إذا لزمنا أن ننتظر حتى يقهر علم النفس هذه المنطقة، فالأحرى بنا أن نيأس. إلا أننا، بالرغم من تخلف علم النفس، سنشعر بالشجاعة إذا تفحصنا بدقة أكثر الأساليب التي نستعملها للتمييز بين المشاعر، وليس من المستحيل أن ننهض بعلم النفس إذا فعلنا ذلك.

إننا نستطيع، بطريقة من الطرق، أن نبحث مشاعرنا بسهولة ونجاح ملحوظ. إننا نقول عنها في بعض الأحيان أشياء تبدو غامضة ومراوغة ولكنها واقعية، ونحن نفعل ذلك بالرغم من ضعفنا في الاستبطان وجهلنا بطبيعة المشاعر العامة.

كيف نصبح إذن بهذا المستوى من المعرفة والحذق؟ أعتقد أن علماء النفس لم يواجهوا بتصميم حتى الآن السؤال التالي، وهو كيف نعرف هذا القدر عن أنفسنا؟ مما لم يصل إلى كتبهم بعد. والجواب باختصار هو أن هذه المعرفة راقدة في المعجم، ولقد أصبحت اللغة مستودعها، وهي أشبه بسجل أو انعكاس للطبيعة البشرية.

إن من يستعمل المعجم- لأهداف غير تصحيح التهجئة- لا يستطيع أن يتجنب مصادفة اكتشاف مدى تقدم الكلمات عنا، ودقتها في تسجيل الفروق التي لانزال نتلمسها حتى الآن. ولابد أن كثيرين من علماء اللغة والنحو قد انغمسوا في أحلام الرغبة بحمل بعض هذه الحكمة إلى جهاز العلوم المنظم. ولو استطعنا أن نقرأ انعكاس فكرنا هذا بشكل صحيح، فقد نتعلم عن أنفسنا كل مانرغب في معرفته عنها، ونزيد بشكل هائل مؤكد من قدرتنا على معالجة هذه المعرفة. إن كثيراً من الفروق التي تنقلها الكلمات، قد توصلت إليها وسجلتها أساليب لايمكن لدماغ واحد أن يطبقها، وهي أساليب معقدة لم تفهم بعد بوضوح، إلا أن فهمنا لها آخذ في التحسن، وقد ساعد علم النفس على ذلك بشكل ملحوظ. كما أن قدرتنا على تفسير السجلات السيكولوجية المجسدة في الكلمات آخذة في الازدياد، وهي قادرة أيضاً على أن تزيد ازدياداً هائلاً في المستقبل. ومن بين الواسطات التي تؤدي إلى هذه الغاية، نجد الاتحاد أو التعاون بين علم النفس والتحليل الأدبي أو النقد، هو أخصبها أملاً. إن كل واحد منهما متفرداً لايستطيع أن يفعل شيئاً، ولكن قد يحقق الاثنان معاً الكثير، وإذا استطعنا أن نوحد بين الاثنين، فثمة إمكانية لتحقيق ما يوازي التقدم الحديث في الفيزياء. وكما أن علم الجيولوجيا قد استطاع في المراحل الأولى للبحث في النشاط الإشعاعي أن يمدنا بالأدلة التي لم تستطع التجارب أن تظهرها، فكذلك فإن السجلات المختفية في الكلمات، لا في الصخور، والتي هي في متناول الإدراك الأدبي فحسب، قد تتحد [1] مع التحليل النفسي المتلمس لطريقه، كي تنتج نتائج ليس من الفائدة أن نخمنها الآن.

---

(١) ليس المقصود بهذا البحث علم تطور معاني الكلمات (مع أنه من الواضح أن هذا العلم يمدنا بمعلومات لاتقدر بثمن)، ولكن المقصود هو دراسة مقارنة للمصادر «المباشرة وغير المباشرة» المتوفرة في لغات وفترات مختلفة لأهداف سيكولوجية.

ولنعد من هذه التأملات إلى مشكلة المعنى والشعور. كيف يتم في الواقع بحثنا في الشعور الذي تحمله كلمة ما (أو تعبير)؟ إن بحثنا في المعنى ليس من الصعب تفسيره، فنحن نلفظ الكلمة أو العبارة، ونلاحظ الأفكار التي تثيرها، مع حرصنا على إبقائها في سياق الأفكار الأخرى التي يثيرها النص كله. وبعد ذلك نحاول، مستعملين تكنيكاً معروفاً محكماً، أن نبني تعريفاً، مختارين من بين عدة طرق واحدة تلائم هدفنا وموقفنا. وإذا ظل من الصعب علينا أن نميز المعنى تماماً، فإننا نستطيع أن نضع أسئلة محددة، وأن نستعيض عن الكلمات بكلمات أخرى يمدنا بها المعجم، وتثير بشكل جزئي الأفكار ذاتها. ونحن نلاحظ أوجه الشبه والاختلاف، ونرسم موضع الفكرة التي نرغب في تعريفها بالنسبة لهذه الأفكار الأخرى.

وبهذه الطرق وغيرها نستغل ليونة اللغة النحوية ومفرداتها المتداخلة كي نفكك المعنى. إلا أننا إذا اعتبرنا المدى الذي تتوفر فيه المصادر ذاتها لتفكيك الشعور، فإننا نجد فارقاً. هناك، وهذا صحيح، دائرة من اللغة، ومختارات خاصة من المعجم يمكن تطبيقها بالطريقة ذاتها. هناك أسماء العواطف والاتجاهات العاطفية؛ الغضب والخوف والسرور والأسى ... الأمل والدهشة وتثبيط العزم والخشية ... ثم الصفات المشتقة منطقياً والأفعال والظروف أمثال متحمس، وعاطفي، وحنون، ثم يفزع، ويفرح ويحزن، ثم برثاء وبشوق وبمرح. وكذلك لدينا الجهاز الخاص بالنعوت «الجمالية»، أو «الإيعازية»، فنحن نعبر عن شعورنا بوصف الغرض الذي يثير هذا الشعور بقولنا فاخر جيد ومجيد وقبيح ومخيف ومحبب ولطيف، وكل هذه الكلمات لا تبين طبيعة الغرض بمقدار ما تصف طبيعة شعورنا تجاهه، وبهذه الطريقة نحصل على فكرة غير مباشرة من أجل مشاعرنا، وذلك عن طريق الإيعاز بها أكثر مما هو عن طريق وصفها.

إلا أننا نستعمل هذه الدلالة بطريقة غير منتظمة على الإطلاق، بالرغم من أننا في بعض الأحيان نستطيع أن نلمح خلفها نظاماً غريباً وممتعاً جداً. ويمكن مثلاً استعمال بعض هذه الكلمات معاً، بينما قد يمنع وجود بعضها استعمال البعض الآخر. ويمكن أن يكون الشيء ضخماً وسامياً، بهياً وجميلاً، أو بديعاً وقبيحاً، ولكن لايمكن أن يكون حسناً وجميلاً أو حسناً وسامياً في الوقت ذاته. وهذا التوافق والتعارض يعكسان تنظيم مشاعرنا والروابط التي تشد بعضها إلى بعض. إلا أن قدرتنا على استغلال هذا الانعكاس اللغوي لبنياننا العاطفي محدودة جداً في الوقت الحاضر، وربما كان السبب هو أن ما تم من العمل بالنسبة لهذا الموضوع ضئيل. ونحن دونما ريب نكتشف مقدار عجز مواردنا اللفظية المعدة خصيصاً لهذا الهدف، عندما نحاول وصف الفارق بين المشاعر التي تعبر عنها كلمتا حسن وجميل مثلاً.

ثمة بالطبع جهاز خاص من كلمات الوصف أو التعابير التي نستعملها بتردد وبتأمل كي نصف المشاعر. ونستطيع أن نقول عن شعور ما إنه رفيع أو فظ أو لطيف أو هادئ أو رزين أو متسع. ومن الواضح أن معظم هذه التعابير مجازي، أو كلمات ليس لمعناها العادي أي علاقة بالشعور، ولكنها نقلت وطبقت على الشعور، نظراً لافتراضنا، أو لمحنا، خاصة في الشعور مشابهة لسمة في الغرض الذي تصفه هذه الكلمة عادة. ويكون الشبه في بعض الأحيان قريباً، كما في «عابر Fleeting» من «أسطول Fleet»، و«جسيم Massive» من «كتلة mass»، ومعرفتنا الضئيلة بفيزيولوجية العواطف قد تساعدنا هنا. إلا أنه غالباً ما يكون التشابه والتماثل بعيدين لايحتملان التشديد والضغط، ومن الصعب التأكد مما يقال عندما يوصف شعور بالعمق أو الحيوية، وما يقال قد يكون قليلاً جداً. وإذا نظرنا بدقة، فغالباً ما يتبين لنا أن المجاز ليس مجازاً في النثر أو المعنى على الإطلاق، بل هو مجاز عاطفي، والفارق بين هذه الأنواع يستحق بعض التأمل.

إن المجاز هو تبديل، هو نقل كلمة من استعمالها العادي إلى استعمال جديد. وفي مجاز المعنى ينتج هذا التبديل، ويتسبب عن تشابه أو تماثل بين الغرض الذي يطبق عليه عادة وبين الغرض الجديد. أما في المجاز العاطفي فإن التبديل يحدث نتيجة لبعض التشابه بين المشاعر التي يحدثها الموقف الجديد والموقف العادي. وربما تكون الكلمة ذاتها في سياقات مختلفة، مجازاً في المعنى أو مجازاً في العاطفة. فإذا دعوت رجلاً خنزيراً مثلاً، فربما يكون السبب هو شبه ملامحه بملامح الخنزير، أو أنك تشعر نحوه شعوراً مشابهاً لما تشعر به إزاء الخنازير بشكل تقليدي؛ أو أنك تود لو كان ممكناً أن تثير هذه المشاعر. ويمكن أن تجمع بين هذين التبديلين المجازيين في آن واحد، وغالباً ما يحدث ذلك. إلا أننا في دراستنا لأساليب وصف المشاعر يجب أن نميز بينهما، ولنعتبر مثلاً كلمة «عميق»، وهي واحدة من الاصطلاحات المألوفة التي نحاول أن نصف بواسطتها العواطف. إننا حين نستعملها نكون قد استعملنا نوعاً واحداً من المجاز أو النوعين معاً. وربما نسعى بكل بساطة لأن نستدعي عند القارئ مشاعر الاحترام والخشية التي يشعر بها تجاه الأشياء الموصوفة بالعمق، كالبحيرات العميقة والأخاديد الشاسعة في الأرض، ثم الليل، والأخطاء البشرية وحكمة الحكماء، وهكذا. وغالباً ما نحصل على هذا الاحترام لمشاعرنا دون أن نتطلب من القارئ أن يعتبر الشعور ذاته في أي حالة، أو أن نشجعه على البحث والتحري، وهذا أسهل نوع من المجاز العاطفي. أو أننا قد نطلب منه أن يعرف أن شعورنا يمتلك بطريقة غير محدودة شيئاً من طبيعة الأشياء العميقة الأخرى، وأنه ليس من السهل استكشافه، أو أنه مثلاً قد يحتوي علي جميع أنواع الأشياء، أو أنه من السهل أن نضل طريقنا فيه. وهذا هو مجاز المعنى. والاثنان يتحدان عادة دون تحليل أي منهما. وقد وجد كثير من النقاد المعروفين والواعظين كلمة «عميق» لا تقدر بثمن، مما يعتبر دليلاً غير مشجع على ذكائنا العام

وتميزنا العاطفي. ويجب أن تعترف لي بحب الخير عندما أحجم عن تعداد مجموعة من الأمثلة المشابهة التي تضطجع على مكتبي.

إن معظم أوصاف الشعور، وجميع الأوصاف الدقيقة تقريباً، هي مجازية ومن النوع المشترك. ولا يتمتع الكثير من الناس بالقدرة على التحليل الصريح لأساس التحويل، كما أن التدريب على ذلك في المدارس، وفي البحث العام، هو أقل مما نرغب فيه. وأما الفهم الأفضل للمجاز فهو واحد من الأهداف التي يمكن لمنهج متقدم في الدراسات الأدبية أن يضعها نصب عينيه. إلا أنه يحدث أن يستعمل الكاتب مجازاً ويفهم القارئ كلاً من معناه وشعوره الصحيح، دون أن يستطيع أي من الكاتب والقارئ أن يفسر كيف يحدث هذا. ومثل هذه الشروح هي قسم خاص من عمل الناقد. وعلى العكس، فمهما كان القارئ ذكياً ونافذ البصيرة، فإن ذلك لايعني أن بإمكانه تأليف لغة مجازية جيدة. والقدرة على تحليل أوجه الشبه والتماثل التي التقطها وسجلها شخص آخر هو أمر، أما اكتشاف الشبه، وإتمام المجاز ذاتياً، فهو أمر آخر.

وهذا يعيدنا بوضوح إلى الشاعر، فالسيطرة على المجاز الأصيل هي عادة موهبة من مواهبه. إن عمل الفنان من الوجهة التكنيكية، بالإضافة إلى وظائفه الأخرى، هو دائماً إيجاد الطرق والوسائل للسيطرة على الشعور من خلال المجاز. وعليه أن يكون خبيراً في عرض الشعور إذا لم يكن كذلك في وصفه، والعرض والوصف متقاربان هنا. وهنالك، حتى في حالة كلمة «عميق» التي شرحناها أعلاه، إمكانية ثالثة، فقد تحرك الكلمة في نفس القارئ صدى أو شبه ظل من العاطفة التي تصفها، وقد يجد خفقة تعاطفية استيقظت في صدره فيشعر عند ذاك بالجدية والمسؤولية والرصانة وكأنه يلتحم مع القدر. وإذا كان الأمر كذلك تكون

الكلمة قد عرضت الشعور بالإضافة إلى وصفه. إن أي تفكير حيوي قريب وواقعي في عاطفة ما يميل إلى إحيائها، ولذا فإن معظم الأوصاف المادية تماماً أو المألوفة، والتي تنجح في «وضع العاطفة أمامنا» تتمكن من إحياء العاطفة كما كانت سابقاً.

لقد ذكرت نوعين من التفسير الذي اقترحت ترقية استعماله في مدارسنا- الأول عرض معنى القصيدة والثاني تصوير شعورها- والنوع الأول يتطلب فقط الاستعمال الذكي للمعجم والبراعة المنطقية، والمعرفة بتركيب الكلام والنحو، ثم المثابرة. أما النوع الثاني فيتطلب صفات من الحساسية والخيال والقدرة على استعمال التجارب النائية ثم صنع المجاز، وتبدو هذه المواهب وكأنها تخلق مع الشاعر فقط بالفطرة. وقد يبدو من الغريب أن أقترح إمكانية تنمية هذه المواهب عن طريق التدريب المدرسي، إلا أننا، إذا تذكرنا الموهبة الأصلية عند الطفل العادي، وقارناها ببرود شاب بالغ، فإن الاقتراح- إذا حرصنا على تجنب بعض الأخطار التي ألمحنا إليها أعلاه- لن يبدو في النهاية مبالغاً في التفاؤل. وقد كان جزءاً من السبب في إسهابي في الجزء الثاني بيان الحاجة إلى ترقية أساليبنا في التعليم، ثم اقتراح إمكانية هذه الترقية.

كينيث بيرك

أنطونيو يتحدث عن دوره في المسرحية (١)

حين كانت مقاييس النقد توضع من قبل الطبقة المنفعلة بالإنتاج، كما في المراحل المتدهورة من العصر الإقطاعي، كان تأكيد الناقد يميل إلى التركيز على الاستهلاك، وكان التقييم والاستمتاع هما المحك. وعلى العكس من ذلك فقد تركز التأكيد في حركة الفن للفن في العقود الأخيرة على الإنتاج كلياً. وقد مال مخترعونا العمليون والمنشئون للأعمال في هذه الفترة إلى التأكيد على أهمية العامل الإنتاجي، مفترضين أن مسألة الاستهلاك ستعنى بنفسها. وقد حدث اتجاه مماثل في علم الجمال، وأصبحنا نرى جوهر الفن في «التعبير الذاتي» للفنان.

أما اليوم، فإننا لانؤكد في الحقول غير الأدبية على أهمية الانتاج أو الاستهلاك، بل على تكامل الاثنين معاً. أما في الحقل الجمالي فيوازي التأكيد سالف الذكر، ميل إلى اعتبار الأدب علاقة توصيل بين الكاتب والجمهور، مع اشتراك الطرفين اشتراكاً حياً، لا إلى اعتباره وسيلة يعبر بها الخالق عن نفسه، أو

---

(١) ظهرت مقالة «أنطونيو يتحدث عن دوره في المسرحية» أول مرة في «المجلة الجنوبية» خريف ١٩٣٥، وقد أدخلت فيما بعد في «فلسفة الشكل الأدبي. . دراسات في العمل الرمزي» ١٩٤٥. ولد السيد بيرك عام «١٨٩٧». وألف أيضاً «البيان المضاد» «١٩٣١» و «الدوام والتغير: تشريح الهدف» «١٩٣٥» و«اتجاهات إزاء التاريخ» «١٩٣٧» و«قواعد البواعث» «١٩٤٥».

وسيلة لتسلية الجمهور أو تهذيبه. وفي اتجاه كهذا يكون للتعبير الذاتي للشاعر، أو لتقييم الجمهور، أهمية، إلا أن التأكيد الأساسي يتناول موضعاً آخر.

إننا نؤكد على العلاقة بين القارئ والكاتب في المقال التالي، الذي هو خطاب خيالي صادر عن أنطونيو. وبدلاً من أن يخاطب الدهماء كما يصوره شكسبير في الفصل الثالث من يوليوس قيصر، فإنه يلتفت إلى جمهور المستمعين. وبدلاً من أن يكون شخصية درامية «داخل» المسرحية، فإننا نجعله يتكلم كمعلق ناقد للمسرحية مفسراً ميكانيكيتها ومحاسنها. وهكذا فإننا نحصل على حكاية من شكسبير أعيد سردها لا كحبكة روائية بل من وجهة نظر الخطيب المهتم بأساليب الرواية في التأثير على انتباه الجمهور.

الفصل الثالث– المشهد الثاني

يدخل أنطونيو حاملاً جثة قيصر بعد أن انتهى بروتوس من دفاعه أمام الناس، وكسب عطفهم على قضية المتآمرين ثم رحل.

أنطونيو.. أيها الأصدقاء، أيها الرومان. يا أبناء بلادي.. مقطع.. مقطعان.. ثم ثلاثة مقاطع، وفي هذا التصاعد تصبح العبارة سحرية. «الرومان» كي تلائم ظروف المسرحية، «أبناء بلادي» كي تنجح أكثر في دمج سوقة المسرحية بسوقة المقاعد الخلفية الرخيصة، إذ إننا الآن في عصر النهضة، وفي تلك الفترة التي كانت فيها المبادئ القومية آخذة في التشكل بعد أن أهملت حكمة الجسد، واستعيض عنها بالرأسمال السياسي، في حين أننا نحاول أن ندير هذا الهيكل المتسع بغرائز جسدنا الصغير.. وهذه استعارة.. نأخذها من هوبز. أما هذا الخطأ الكئيب فإنه يطربنا، ولذا فلا خير من «يا أبناء بلادي» نستعملها لمعالجة الموضوع

والتعبير عنه بهذه السرعة. وإذا كان اختيار هذه الكلمة يتجلى في نتائجها العملية، فعند ذلك يجب أن تعني أن المجد لايكون إلا عندما يفضلنا من يعيش ضمن حدودنا فقط. وعلى أي حال، انظر مقدار مايتميز به ترتيبي واحد، اثنان، ثلاثة على تحية بروتوس التي استهل بها خطابه: «أيها الرومان. يا أبناء بلادي، يا أحبابي!» إنه خطيب، ولكن، بما أنكم أيها الإنكليز تعتقدون أن الشعوب اللاتينية غير المأمونة الجانب هي أكثر فصاحة منكم، ولأنكم تعتقدون أنكم لستم على الدرجة التي تودونها من الذكاء، فإنني سأكون أقرب شبهاً بكم إذا اعتذرت عن فظاظتي، وبالرغم من ذلك فأنا أجد أن مقاطعي الافتتاحية أكفأ بكثير من افتتاحية بروتوس وأكثر صحة، فأسلوبها أسلوب التعاويذ، وهي تشدد على ثلاثية السحر.

يا جمهوري الاليزابيثي. إنني تحت ستار مواجهة سوقة من الرومان أواجهكم في لحظة شديدة التعقيد، وأقول الحق إنكم عوملتم حتى هذه اللحظة في المسرحية أشنع معاملة. ويمكنني أن أقول بأمانة إنكم لم تمنحوا تلك الاستجابات الواضحة البسيطة في أي مسألة رئيسية قد تشعرون أن من حقكم أن تنالوها كزبائن، ولقد أبقاكم المؤلف بدلاً من ذلك في حالة متقلبة شبيهة بحالة السوقة الرومان الذين كنتم تراقبونهم بقليل من الاحترام. وإنني أشك في أنه يميز بينكما، وكل ما أقوم به كأنطونيو تجاه سوقة المسرحية، أؤديه نحوكم كوصفة شخصية. إن المؤلف يلعب بكم، ويبدو وكأنه يعرف مواضع الوقف عندكم، فيعزف على أوتاركم من أكثر نغماتكم انخفاضاً إلى أعلاها مدى. إنه يظن أن اللعب بكم سهل كاللعب على المزمار.

ثمة دلائل تتعرفون عليها بسرعة كي تشعروا أن الطريق التي تعثرتم عليها مألوفة لديكم. لقد اجتمع المتآمرون في خضم العواصف وفي «وباء الليل الدنيء»

وقبعاتهم مسدلة على عيونهم، يتمسك الواحد منهم بكم الآخر. إن مثل هذه العلامات يقرؤها كل إنسان بسهولة. لقد ازدحمت شوارع روما بنذر الشر، وصاحت زوجة قيصر في نومها بأنهم يذبحون قيصر. لقد حدثت عجائب فلكية وبيولوجية غريبة، وذلك كي تشير إلى اتجاه حبكتنا وتعطيها وزناً بإقحام السماوات ذاتها. وأخيراً خرّ قيصر مثقلاً بالخناجر. إلا أن هذه الأشياء القاسية قد أغرتكم بدخول منطقة لستم أكفاء لها على الإطلاق.

فكروا بالعبء الذي تحملونه الآن حين أخطو أمام دهماء المسرحية حاملاً جسد قيصر المغتال حديثاً. لقد أسسنا قانوناً قيصرياً وقانوناً بروتسياً، مع أنني أخجل عندما أفكر في الأساليب التي استعملت لوضع هذه القوانين في أذهانكم. فكروا في الأسباب الطفيفة التي جعلتكم ترضون عن مقتل قيصر (فلن يلمسه المتآمرون حتى تقفوا أنتم في صفهم. وعندما صاح كاسكا «تكلمي يا يدي عني!» طاعناً قيصر العظيم، كانت يداه الآثمتان تتكلمان بالنيابة عنكم أيضاً.) في أول الأمر تلقينا نذر الشر بادئة بإنذار العراف للقيصر كي يحذر زول آذار. وهيأتكم هذه النذر والعلامات أيضاً للذهاب في الاتجاه نفسه بكشفها لكم عن سير الحوادث.

ولكن، وبالإضافة إلى ذلك فقد تسممت ميولكم. هل كان القيصر فاتحاً وسلطاناً بسبب إنجازاته؟ إن أذنه الواحدة صماء، وكان مصاباً بمرض الصرع، كما كان يغمى عليه لما عاناه من جهد شديد في رفض التاج الذي كان يشتهيه. «أصيب بحمى عندما كان في إسبانيا»، وكان يصيح «كالفتاة المريضة» مذهلاً كاسيوس بضَعفِه. وكان كاسيوس سباحاً أمهر من قيصر، وعندما قفز الاثنان في نهر التيبر في نوع من التحدي، اضطر كاسيوس إلى أن يجذب قيصر لينقذه، مع أن عليه أن «يحني ظهره له إذا ما أومأ قيصر نحوه بأعمال». وكانت زوجه عاقراً. وبالرغم من

تصميمه الشديد على الجرأة، فإن فيه خصلة جبانة تؤمن بالخرافات. وأسوأ من ذلك كله ظهور إمبراطور على المسرح بقميص النوم، وفي ليلة ملأى بالعواصف ونذر الشر، لذا دعوه يمت. ولأسباب كهذه أنتم على استعداد لوضع السكين بين أضلاع قيصر.

إلا أنكم تظلون آسفين لمصرع قيصر. إننا لانستطيع أن نبني مسرحية حول شناعة الجريمة إذا لم تهتموا بحياة المجني عليه أو موته، لذا كان علينا أن نفعل شيئاً من أجل قيصر. وسيصيبكم الخجل عندما تتوقفون للتفكير فيما فعلناه. أعتقد أننا التمسنا شفقتكم عن طريق الوكالة، أي عن طريقي أنا أنطونيو، التابع المخلص لقيصر. أنتم تحبونني لأنني شخص طيب، فأنا فياض الفكر، قوي كما تودون أن تكونوا بعد وجبة معتدلة. وبما أنني مدمن على المسرات فليس من المحتمل أن أسهر الليالي في تدبير المؤامرات للإساءة إليكم. وإذا كان رجل كهذا يحب قيصر، فإن حبه يرفع قيصر في نظركم.

إنني أخدم غرضاً مزدوجاً، ومهمتي ليست مقتصرة فقط على جعل قيصر يزداد إشراقاً بانعكاس توهجي عليه، بل هي أيضاً مواصلة مهمة قيصر في هذه المسرحية بعد أن تقضي الخناجر على الجسد الحقيقي للمبدأ القيصري. ويعيش هذا المبدأ في داخلي. وبالرغم من عودة ظهور جسد قيصر في الفصل التالي، أي الرابع، مؤقتاً على هيئة شبح في خيمة بروتوس، إلا أنني بشكل عام، أقوم بعد مصرع قيصر بدور البديل لقيصر في حبكة المسرحية. ولاعجب أن يخبر بروتوس دهماء المسرحية في خطابه لهم بأن رذائل قيصر هي التي صرعت، بينما لاتزال فضائله حية نشيطة. إن هذه الفضائل تعيش في شخصي الذي تحبونه لأنني متميز بصفة نافعة هي صفة الإخلاص. وعندما تنتهي المسرحية، لن يبقى على قيد الحياة

من شخصيات المسرحية الرئيسة سوى أنطونيو لأنكم تحبون أن تحتفظوا بشخص كهذا يرعى أبوابكم وأنتم نيام. إني أغدو بعد أن أعطينا مفاهيم معلومة عن الخطر، عنواناً للسلامة، وفكرة مشرقة تحملونها معكم إلى البيت بعد كل هذه الذبائح العديدة، إذ لم يبق من المبدأ القيصري كي يتمنى لكم ليلة سعيدة إلا ما يكفي ليوفر لكم الاسترخاء. وكي تحصلوا على هذه الميزة اللطيفة كان على المبدأ البروتسي أن يموت.

إنني أقر بأنني لست الوصفة الكاملة بالنسبة لهذه النقطة الأخيرة، فقد قدم المؤلّف وصفات أفضل في أماكن أخرى. إني أظهر استعداداً لخداع الغير أكثر مما ينبغي، ولكن يجب ألا تأخذوا هذه النقطة ضدي، فقد كانت هذه الصفة مجرد نتيجة ثانوية لوضعي في القصة: إذ وقع على عاتقي عبء تسيير الأمور، كما إن صبغة الدراما التآمرية جعلت من الطبيعي أن نتآمر. وبالإضافة إلى ذلك، يجدر بنا أن نذكر أنني كنت في حياة القيصر الشخص المعربد الطروب، وبمجرد أن مات القيصر لم يعد من الضروري أن أكون محبباً في نظر القيصر وأدخل على نفسه الدفء بحرارتي، وبذا لم أعد مجرد تابع لقيصر، بل الوعاء الذي انسكب فيه المبدأ القيصري. وهكذا كان علي أن أحطم حدود قالبي السابق في أثناء تمددي، كي أتخذ دوري التوسعي الجديد. وليفسر العارفون هذا التغيير بقولهم إن موت القيصر هو السبب في تحويل أنطونيو من شخص عابث إلى رجل واع رزين، إلا أنه من الجلي أن يحل سن من الدولاب محل آخر مهم اختفى في منتصف الدراما. ولقد وجدت، في نيابتي عن قيصر، أن من المستحيل أن أبقى أنطونيو كلياً. وليفسر العارفون نفسيتي المتغيرة كما يشاؤون، فأنا واثق من أنها كانت ضرورة مسرحية.

لقد جعل منكم المؤلِّف متآمرين في جريمة، وللتكفير عن هذا التجاوز يجب أن يقدم لكم كبش الفداء. لذا أرشدتنا هذه المتطلبات إلى مزج الوصفة البروتسية. فبروتوس يجب أن يموت كي يكفر عن طعنكم إمبراطوراً كانت أذنه الواحدة صماء وامرأته عاقراً. ولكن دعونا نكن عادلين. ثمة حقيقة أخرى هي أنكم انتزعتم امتيازات سياسية معينة من الملك جون وتعلمتم أن ترعوها. وهنا أيضاً مصدر للإيمان نرجع إليه كعنصر في معادلتنا. لقد نزعنا الثقة عن القيصر منذ مطلع المسرحية، وحتى قبل ظهوره -وهو توقيت هام- وذلك بجعلكم ترون نواب الشعب غاضبين من بعض العوام لإفراطهم في الاستعدادات لرجوع القيصر من انتصاراته. ويبدو أن القيصر يرغب في سحب الماجنا كرتا (الوثيقة العظمى) من الرومان، أما من الناحية المعاكسة فنقدم الوصفة البروتسية التي ستمنع هذا التهديد بهدم التحرر السياسي الإنجليزي، ولذا فإننا نجعل بروتوس شريفاً في نظركم، وذلك بأن نجعل سلوكه يبدأ جوهرياً من هذا الخوف. وهذا الخوف هو خوفكم دائماً بالنسبة للظروف في الدولة المعاصرة. إن بروتوس فاضل لأنه يفعل من أجل الرومان ما تريدون أن يفعله قوادكم الشعبيون من أجلكم، ولذا تثورون حانقين على نبل أساسه المصالح الشخصية.

وهو من ناحية ثالثة متآمر، معرض للفساد، حسب الرأي العام، إذ إن كاسكا الخشن تابع لبروتوس، وكذلك كاسيوس النحيل الحقود وديسيوس المرائي. إن صفاتهم هذه لايريح تأملها إذا كان المصاب بها غيركم، ولذا فهي رذائل. وتصبح أفعال بروتوس مشبوهة بالرغم من مقاصدها الحسنة، إذ إن الإنسان لايستطيع أن يقوم بعمل ما خلسة كلص من اللصوص دون أن تلحق به جزئياً الأحكام التي نصدرها على السارقين. نعم، إن عمل بروتوس نبيل لكنه قذر في

الوقت ذاته، وإذا كانت زوجته بورشيا تدافع عنه بعاطفتها العميقة «كما فعلت أنا تجاه القيصر بكل طاعة»، فيجدر بنا أن نلاحظ أنه قد سمح لها بإظهار عاطفتها فقط في تلك اللحظات التي كان بروتوس مشغولاً بعمله المشؤوم، وكان يتهرب من إجابتها، وهذا يعني أنها كانت تعبر عن حبها من خلال هواجسها، إذ تقلق لأن زوجها النظامي قد أصبح يتجول ليلاً في «الهواء القذر الجالب للأمراض، مستنشقاً رطوبة الصباح»، ولذا فالاشتقاق من صفة المستنقعات قد قصد به أن ينتقص من بروتوس في اللحظة التي تظهر فيها بورشيا محبتها له. ونهاية القول أن بروتوس تقدمة مناسبة للتكفير عن جرمنا، وهو شخص جدير بذلك لأنه كان نبيلاً ومدعاة لمحبتنا، أما إذا استندنا على أسس قانونية جيدة، فإننا نجده ليناً كالأرض الندية لأنه كان متآمراً. وببكائنا على موته نبرأ من جرمنا براءة حلوة.

وفي هذه اللحظة المعينة بالذات من المسرحية، وأنا أنهض لأخاطبكم مصحوباً بجثة قيصر، يكون بروتوس قد واجه في هذه اللحظة جمهور المسرحية، وبيّن له وجهة نظر المتآمرين مبرراً فعلتهم، فصفق وهلل مظهراً تأييده، إذ اقتنع بأن القيصر كان يرغب في التحول إلى طاغية، وهتف من أجل المبدأ البروتسي الذي يجب أن يموت من أجلكم «يعيش بروتوس، يعيش، يعيش.» إن واجبي، وأنا أقف أمام جمهور المسرحية، أن ابتكر مفاجأة للمشاهدين أحول بها الأسهم المنتظرة إلى اتجاه معاكس. وعندما ينتهي خطابي أكون قد أطلقتكم للاستعداد من أجل موت بروتوس. حسناً، إن كاتب الدراما مقامر محترف، وهو يفضل اللعب بالنرد الثقيل. ولا تظن أن علينا أن نحاول إحداث هذا التغيير قبل التأكد من أننا قد وزعنا لأنفسنا خفية أوراقاً رابحة. إننا لم نغال في تحضير الأوراق كي نغش بها بذلك الشكل الفاضح الذي تقوم به بعض المشاهد الشكسبيرية المنافسة، إلا أننا قمنا بما فيه الكفاية، وأنا أعتقد أننا قد استقينا هنا من بئر السحر -وانظر في ما يلي-.

لنعد بذاكرتنا إلى الشعائر الأولى للعشاء الرباني، حيث تصبح مصالح الفرد منطبقة على مصالح الفرد الآخر. وعن طريق هذه الشركة يقضى على المخاطر والأضرار التي يتعرض لها الإنسان من جراء المنافسة. هذه الشركة تعتمد على أفعال رئيسة ثلاثة واضحة: التشارك في الزوجة الواحدة وتبادل الدم والجلوس على المائدة سوياً. ومن هذه الأفعال الثلاثة أصبح الاشتراك في الزوجة الواحدة فعلاً ميتاً مدفوناً تحت مبادئ الفضيلة التي تتناسب مع مبادئ الملكية التي أوجدت فيما بعد. إلا أننا نعطيك شيئاً مشابهاً في كلمات قيصر الأخيرة «حتى أنت يا بروتوس؟ إذن ليمت قيصر.» مما يوحي بأن ألم قيصر فاق ألم الخناجر، فهو ألم الود المشوه. معلناً توبيخاً يكاد يكون أشبه بالمسيح في استبداله بالانتقام الأسف عندما يرى الضحية. إن «ملاك قيصر» كان بين ذابحيه، وفي هذه اللحظة يغدو قيصر عظيماً، لأنه يجب أن يموت ميتة عظيمة على حساب بروتوس. لقد تقاسما المحبة، إلا أن الوعد الذي اقتطعاه على أنفسهما في اصطلاحات سحرية عميقة الغور، قد انتهكت حرمته.

أما بالنسبة إلى شعائر المائدة فعندما جاء المتآمرين ليتأكدوا من وجود قيصر في مجلس الشيوخ كي يقتل، استقبلهم قيصر بود وترحيب «أيها الأصدقاء الطيبون تفضلوا بالدخول واشربوا الخمر معي». وأخيراً، وأما فيما يتصل برمز تبادل الدم، فأنت ترى كيف يغدو حياً، وكيف يسخر منه الكاتب «في تدنيس ورع» عندما يغمس المتآمرون أيديهم في دماء قيصر وجروحه على أثر إشارة من بروتوس. وهكذا تنتهك معادلات سحرية ثلاث... وهكذا يتحدث إليكم شكسبير بنبرات سمعتموها دون أن تصغوا إليها.

إنني أقف الآن أمامكم، وواجبي المحدد أن أبتكر مفاجأة معاكسة، أغير بها اتجاه أسهم مستقبلكم، بينما أبدو ظاهرياً وكأنني أوجه أسهم جمهور المسرحية

المتمرد. وسأعلن فيما يلي أن مبدأ القيصر قد تخلد في شخصي كلياً. وأنا هنا أفي بالوعد الذي قطعته على نفسي عندما ظهرت أول مرة على المسرح بعد مقتل قيصر. لقد جئت ظاهرياً لأؤكد للمتآمرين أنني كنت على استعداد لأن أهادنهم لأن الجرم غير قابل للإصلاح. صافحت كلاً منهم واحداً بعد الآخر. ولكني في الوقت ذاته نسيت المتآمرين، ورحت أتأمل بصوت عال عظمة قيصر المذبوح. وبهذه الطريقة أشرت لكم بأنني لم أتحول عن قيصر، بالرغم من أنني كنت أهز أصابع أعدائه الدموية [أردتم أن أبقى مع قيصر إذ إن ذلك قد تقرر دوراً لي في المسرحية. لقد مُنحت بطاقتي وأنتم كالأطفال تصرون على أن الاسم الحقيقي لشيء ما هو الذي سمعتموه يطلق عليه أول مرة. وأنتم، في اصراركم على بقائي متحداً مع قيصر، مكرراً دوري، تظهرون امتنانكم لما ألمحت به في خواطري الشاردة فوق جثة قيصر. وأنا أجدكم، بسبب رضاكم عن هذا التلميح الذي يفيد في تقرير هويتي، حتى في الوقت الذي أعقد فيه سلماً مع المتآمرين، أجدكم لاتتساءلون عن السبب الذي يجعل المتآمرين لايفسرون هذه الإشارة تماماً كما فعلتم. إن انشغالكم بمشكلتكم الجمالية يؤدي بكم إلى إهمال هذه الناحية كما ظنناكم فاعلين. وقد رأينا أنكم، بسبب شوقكم إلى تلقي هذا التلميح، لن تدققوا في طريقتنا في إيصاله لكم.]

لاريب أنكم تذكرون أن بروتوس قد طلب من الجمهور أن يزن ما قاله وأن يحكم على أقواله كناقد، إلا أنه في الواقع لم يعطه الفرصة لاتباع نصيحته. طلب منه أن يختار، ثم عرض المشكلة بطريقة لاتسمح بالاختيار. لقد قال: إن من يحب روما يجب أن يوافقه على مقتل القيصر، أما من لايحب روما فلابد من أن يعارضِ، وليتقدم من لايحب روما، محتجاً. لاحراك. لقد صودق على الجريمة إذن.

الآن، يا أبناء بلادي. اسمعوني، أطلب من الجمهور أن يعيرني أذنيه وأنا مستمر في عرض مؤامرة بشكل مصغر. ولن يكون ما أطلب منكم أن تقيموه نموذجاً صعباً. إنه مجرد قطعة أساسية من الترجمة أثير بها رضاكم عن التأليف، إذ تسمعونني أقول شيئاً واحداً بينما تعرفون أنني أعني شيئاً آخر «أتيت لأدفن قيصر لا لأمدحه»، في حين أنني أمدحه بصراحة بحيث أحيي المبدأ القيصري من جديد.

« ... ولو كنت ميالاً إلى إثارة التمرد والتعصب في قلوبكم وعقولكم، لأسأت إلى بروتوس ثم إلى كاسيوس»

ولقد كنت في الواقع أثير التمرد والتعصب في القلوب والعقول، وكلما ازداد النموذج وضوحاً فإني أزداد مهارة في جعل بروتوس وزمرته خونة، وذلك بتسميتهم رجالاً شرفاء. وحين أذكر وصية قيصر قائلاً إنني لن أقرأها لأنها ستشعل الناس غضباً، أراكم تنتظرون سماعها كما يتطلب نموذج المسرحية، وتسمعون الجمهور يتوسل إلي وتسمعونني أرفض، ثم تلاحظون أنني أنزل إليهم لأكون بينهم وأجعلهم يدركون مصرع قيصر، ويبحثون باكين نادبين عن أسباب وفاته بينما أؤبّن جروحه قائلاً:

«إذا كانت لديكم دموع فاستعدوا لسكبها

أنتم جميعاً تعرفون هذه العباءة. إنني أذكر

أول مرة ارتداها قيصر،

كان ذلك في أمسية صيف في خيمته

وفي ذلك اليوم قهر النيرفي

انظروا! في هذا الموضع غاص خنجر كاسيوس

انظروا الشق الذي أحدثه كاسكا الحسود

هنا طعنه حبيبه بروتوس

وما إن جذب سيفه الملعون

حتى تبعه دم قيصر

وهو ينطلق خارجاً من الباب كي يتحقق

ما إذا كان الفاعل بروتوس أم لا

لأن بروتوس كما تعرفون كان ملاك قيصر

احكمي أيتها الآلهة!! ما كان أبلغ حب قيصر له

كانت هذه أقسى طعنة

وعندما رآه قيصر النبيل يوجه الطعنة إليه

كان الجحود أقوى من أسلحة الخونة،

فقضى عليه كلياً، وتمزق قلبه القوي

وفي عباءته التي غطت وجهه

وقرب قاعدة تمثال بومبي،

خرّ قيصر العظيم والدماء تنزف منه.

واحسرتاه! ويالها من سقطة يا رجال بلادي

حينذاك سقطت أنا، وأنتم، كلنا جميعاً.

بينما ازدهرت الخيانة الدموية فوق رؤوسنا.

أوه! أراكم تبكون الآن وتشعرون

بألم الشفقة، هذه قطرات رائعة.

ماذا أيتها النفوس الرحيمة! أتبكون لرؤيتكم

ثوب قيصر جريحاً؟ انظروا هنا

ها هو ذا بلحمه ودمه، مشوهاً، كما ترون، بأيدي الخونة»

إنكم ترون «انتقالي» عندما أتحول من العباءة إلى الرجل الميت الذي ارتدى العباءة، وترون الجمهور يشتعل إثر سماع حديثي عن الشفقة (تذكروا النموذج) ويتكلم الناس بصخب عن التمرد، ويوشكون أن يندفعوا غاضبين، إلا أننا نود «تقوية» موقفنا. ومن أجل إكمال النموذج، أعود إلى مسألة الوصية التي رفضت قراءتها.

«ماذا أيها الأصدقاء، إنكم منصرفون إلى فعل مالاتعرفون.

لماذا استحق قيصر حبكم؟

وا أسفاه إنكم تجهلون، يجب أن أخبركم.

لقد نسيتم الوصية التي أخبرتكم عنها.»

وعندما أقرأ عليهم وصية محسن ثري، تصبح رغبتهم في الانتقام من المتآمرين كاملة. لقد استغرق الأمر حواسكم! أيها الشياطين، كم تحبون التآمر بالرغم من تجريمكم للمتآمرين، أم أن النظام هو الذي يسركم... وهل أنتم مسرورون بالالتحاق بي كي نجعل من القدر قاطرة سهلة الجريان؟

لقد كان كاسيوس مصيباً في اقتراحه ذبحي مع قيصر، إلا أن بروتوس اعتقد أن قتل الجسد الذي يكمن فيه المبدأ القيصري كان على أساس أن التابع سيخضع لافتقاره إلى المصدر:

«إن عملنا سيبدو دامياً إلى حد بعيد يا كيوس كاسيوس

إذا قطعنا الرأس ثم بترنا الأطراف ...

إن أنطونيو ليس إلا طرفاً من أطراف قيصر ...

فلاتحسبوا لمارك أنطونيو حساباً

فهو لايستطيع أن يفعل أكثر مما يفعله ذراع قيصر.

عندما يكون رأسه مقطوعاً»

لذا فإن المبدأ البروتسي يذبح نصف المبدأ القيصري، ويخلي سبيل النصف الآخر، الذي سيقضي عليه بدوره.

ارجعوا بذاكرتكم إلى هذه الخطرات: كيف أرسلت خادماً في بادئ الأمر بعد الجريمة، عارضاً على المتآمرين أن ألتحق بهم شريطة أن يضمنوا سلامتي، وكيف أفضيت بتأملاتي فوق جسد قيصر، وكيف أطلقت العنان لسموم كراهيتي بعد أن انصرف الجميع وتركت وحدي.

«اعذريني أيتها القطعة الدامية من التراب.

لأنني ضعيف لطيف مع هؤلاء الجزارين

إنك حطام أنبل رجل

عاش في كل زمان ومكان

ويل لليد التي سفكت هذه الدماء الغالية.

إنني فوق جروحك أتنبأ،

هذه الجروح التي تفتح شفاهها الياقوتية كفم أبكم

مناشدة لساني أن ينطق،

إن اللعنة ستحل بالناس

وإن الاضطراب والحرب الأهلية القاسية

سيجتاحان أطراف إيطاليا برمتها

ويصبح الدم والخراب امراً عادياً

والأمور الفظيعة شيئاً مألوفاً.

إلى درجة تجعل الأمهات يبتسمن إذا شاهدن

أطفالهن يتمزقون بفعل الحرب

وستختنق الشفقة بعد أن تتعود على الأفعال الشنيعة.

وستطوف روح قيصر منادية بالانتقام.

وإلى جانبه إيت [1] القادمة من الجحيم

تصيح في هذه الأماكن بصوت آمر رهيب

«إلى الدمار» ثم تطلق كلاب الحرب

حتى تفوح رائحة هذا العمل الكريه فوق الأرض

من أجساد الموتى وهم يئنون طالبين الدفن».

ثم وفيت بوعدي في خطابي أمام الرومان، وشرعت بتلك الإجراءات التي جعلت المبدأ البروتسي يسير إلى حتفه بعد أن قضى على جسد قيصر. وكان السبب في ذلك تابع قيصر.

---

(١) إلهة النحس أو الشر في أساطير الإغريق.

اشكرونا على هذا الشيء بأن تتطوروا معه. وسنسمح لكم في المشهد التالي بأن تعصروا من سلسلة الحوادث المتراكبه آخر كمية عاطفية متوفرة، فتجعلوها تقطر قطراً، لابسبب الضغط الأكثر حرارة بل بسبب البرودة المفاجأة. لقد برز بين المتآمرين شخص ما يدعى سينا، أما الآن فيظهر على المسرح سينا آخر، سينا الشاعر المضحك، والشكل الكارتوني للشاعر الجمالي الذي تعلمتم منذ زمن طويل أن تضحكوا منه (ومؤلفنا هنا يسير على أرض أمينة) إن سينا متحمس، لكنه شخص مسكين عديم التأثير يعرف البيت الجديد عندما يراه، ويستعد إلى أن يروح في غيبوبة كي يكتب أشعاراً كالتي نظمها شكسبير، وربما كان باستطاعته أن يكتبها لو أنه عرف كشكسبير أن يحتال على الأمور الجامدة. إلا أن كاتب مسرحيتنا يفضح هذا الشاعر من أجل إدخال السرور على نفوسكم - أيها المشاهدون ذوو الرائحة الكريهة- ويجعل منه أضحوكة لكم، وهو يسخر من أجلكم من عضو من أعضاء نقابته. بالرغم من أنكم لاترغبون على الإطلاق في أن تكتبوا مثل شكسبير، وتفضلون أن تأكلوا لحم البقر على أن تسمعوا مسرحية له. إلا أنكم لا تستطيعون أن تأكلوا لحم البقر إلى الأبد. ولذا فإنكم تأتون إلى هنا بين الحين والآخر، وتطلبون لغة متينة دسمة. ويتعثر جمهور الغوغاء بسينا هذا ويحدق به، ويسأله كل من المواطن الأول والثاني والثالث والرابع أسئلة مختلفة في آن واحد، ويصرون على أن يجيب عن أسئلتهم دون تأخير. والمشهد يطفح بالبشر لأن سينا مبهور بشكل مضحك. وعندما يسألونه عن اسمه يجيب بثقة «سينا» فيبدؤون بمضايقته بشكل جدي، ولكنه يطلب منهم أن يدققوا في الأمر، ملحاً على أنه ليس سينا المتآمر بل سينا الشاعر، فيجيبون دون أن يسمحوا له بالإجابة بأنهم يمقتون الاسم، ولذا فإنهم يضربونه لأشعاره، وينتهي الفصل بالجماعة وهي تتحرك صاخبة من المسرح. وبطريقة ما تعرفون أن سينا الشاعر لن يصاب بضرر جوهري، فهو سيذبح ولايذبح أشبه

بالمهرج الذي نقذفه بالجلل. إلا أننا في هذه النبذة قد أكدنا نوايا الجمهور البشعة بطريقة أخرى، وجعلناكم تنتظرون بلهفة، متراخين بواجباتنا أحياناً كما في مطلع الفصل الرابع.

إن زعيمنا العظيم سيديركم بحكمة كبيرة أثناء معالجته لأفكاركم، وأعني بشكل خاص المشهد الثاني من الفصل التالي المثقل بالضغط المنظم الثابت للحوادث. إنكم ستشهدون مشاجرة مفاجئة بين بروتوس وكاسيوس، وبعد هذا العنف ثم الصلح الحزين، (وهؤلاء الرجال في طريقهم إلى الانحلال) يحدث هبوط معاكس، فندنو من البكاء الناعم عندما يعزف خادم بروتوس الناعس لحناً قصيراً كئيباً في سكون الليل (ماتت بورشيا) والخادم نعسان يود أن ينام كما نام فارو وكلوديوس، وفي هذه الحالة، ومع رجال ثلاثة نيام، (وأنتم تسترخون تعاطفاً معهم) وبروتوس قائم وحده والنوم سائد في المكان وبروتوس وحيد، يكون الوقت ملائماً لعودة جسد قيصر كشبح متنبئ بغموض بأن كل شيء قد انتهى بالنسبة لبروتوس في فيليبي.

هاري ليفن

الأدب كمؤسسة (١)

«إن الأدب في تعبيره عن المجتمع كالكلام في تعبيره عن الإنسان». في هذا القول لخص الفايكونت دي بونالد درساً من أشد الدروس التي لقنتها الثورة الفرنسية للعالم مرارة. وفي مستهل القرن التاسع عشر، ومع عودة المهاجرين، صدرت دراسة لمدام دي ستايل مكونة من مجلدين هي: «دراسة الأدب في علاقته مع المنظمات الاجتماعية». ولم تكن هذه بالطبع أول مرة تلمح فيها بعض العلاقة بينهما، وقد وصلت النزعة الانسانية في عصر النهضة في صراعها المرير بين الأدب القديم والحديث إلى النتيجة التالية: إن كلاً منهما كان إبداعاً خاصاً في حينه، ودالاً على وجهة نظر تاريخية.

أما القومية الرومانتيكية، في سعيها إلى هدم مكانة المدرسة الكلاسيكية المحدثة وإحياء التقاليد القومية للبلاد المختلفة، فقد أخذت تحكم عقد سلسلة من المقارنات الجغرافية. وترك الأمر لهيبولايت تين، وهو في طليعة حركة فكرية ثالثة،

(١) الأدب كمؤسسة: ظهرت هذه المقالة أول مرة في الأكسنت «Accent» ربيع ١٩٤٦، وهي نسخة مختصرة عن مقدمة السيد ليفن لدراسته عن الرواية «أبواب هورن». ولد السيد ليفن عام ١٩١٢ وهو مؤلف «العمود المكسور: دراسة عن الهيلينية الرومانتيكية» (١٩٣١)، و«جيمس جويس: مقدمة نقدية» (١٩٤١). وقد قام بمراجعة وتدقيق أعمال مختارة لبن جونسون (١٩٣٨) وجيمس جويس (١٩٤٧).

كي يشكل اتجاهاً اجتماعياً في البحث. أما العوامل التاريخية والجغرافية، والمحاولات التي قام بها النقاد الأولون بين الحين والآخر لبحث الأدب في مصطلحات من «الزمن» و«الجنس»، فإن تين قد أضاف إليها فكرة ثالثة أكملتها وأدت إلى كسوفها، فـ «البيئة» كما ارتآها هي الرابطة بين النقد الأدبي والعلوم الاجتماعية، وهكذا فإن تين بحله للمشكلة القديمة، قد أثار مجموعة من المشاكل الجديدة. وعندما ظهر تاريخ تين عن الأدب الانكليزي كانت تنبعث منه- بالنسبة لقارئ معاصر كإميل- رائحة أشبه بالروائح الصادرة عن المخبر، وبالنسبة إلى هذا السويسري المثالي الحساس، رائحة «أدب المستقبل في الأسلوب الأمريكي»، و«مصرع الشعر نتيجة سلخ العلم له وتشريحه إياه».

وقد كان إميل من حدة النظر بحيث لاحظ أن مسؤولية تدخل التكنولوجيا في الأدب يشترك فيها تين مع بلزاك وستندال. وقد علق تين قائلاً: إن المسافة من الرواية إلى النقد، ومن النقد إلى الرواية، ليست عظيمة في الوقت الحاضر. وتعتمد نظرية تين النقدية على ما كتبه الواقعيون، ورواياتهم ليست شيئاً إذا لم تكن نقدية. واعترافه بالقوى الاجتماعية خلف الأدب ينطبق على تصميمهم على تجسيد هذه القوى في مؤلفاتهم. وقد كان تين أول من اعترف بسيادة ستندال، ثم رحب بفلوبير كزميل، وعاش كي يجد زولا من بين تلامذته. وقد قال زولا إنه «عندما يدرس مسيو تين بلزاك فإنه يفعل ما يفعله بلزاك تماماً عندما يدرس الأب جرانديت»، وليس هناك طريقة أفضل لاختصار المسافة بين النقد والرواية، أو لتفحص مستلزمات الأدب الحديث من مراجعة مختصرة لطريقة تين النقدية.

وبما أن فلوبير هو قارئ أصلب عقلاً من إميل، فإنه لاحظ عام ١٨٦٤ أنه بالرغم من أن «تاريخ الأدب الانكليزي» قد ترك أموراً عديدة غير مقررة، فإنه تخلّص من الفكرة غير النقدية القائلة: «إن الكتب تنزل من السماء كالشهب».

وكان من الممكن فيما بعد التغاضي عن الأساس الاجتماعي للفن، إلا أن نكران صحته كان أمراً مستحيلاً. ولم يكن باستطاعة أي إيمان باقٍ بالإلهام الشعري أن يقف في وجه النقد الأسمى الذي قضى على التولد العفوي، وكان في طريقه إلى القضاء على الوحي الإلهي. وعندما أعلن رينان عن عدم إيمانه بالغيبيات، مصوراً المسيح على أنه ابن إنسان، ومحللاً أصول المسيحية، فإن تين صور النبوغ على أنه صادر عن البيئة، ثم حلل أصول الأدب، وبالإجمال فقد حاز افتراضه العملي القبول بالرغم من أن النقاد قد أسفوا لخشونة تحليله، وتحدى الدارسون دقة حقائقه. وأصبح تين المثال السائد للإنسان الجبري العنيف، وخصوصاً بالنسبة لهؤلاء الذين يعتقدون بالجبرية على أنها نسخة حديثة عن القدرية. إلا أن جبرية تين هي تطبيق قوي لحب الاستطلاع الفكري لعصره، وليست محاولة فيلسوف للتعدي على حرية إرادة الفنان، بل إنما هي مجرد شعور المؤرخ بما سبق أن قرره الماضي.

أما جورج بليخانوف، وهو مادي تاريخي أكثر تدقيقاً من تين، فإنه انتقد عنف تين واتهمه بمثالية شريرة. وكذلك فإن جان بول سارتر، وهو فيلسوف وفنان معاصر، يصف تجريبية تين بأنها محاولة غير ناجحة لإقامة نظام واقعي من الميتافيزيك. وفي الواقع فإن موقفه هذا هو موقف معظم الواقعيين، وهو موقف فظيع بالنسبة لقرائه الأولين، وأليف بالنسبة للنقاد المتأخرين. لقد كانت طريقته تطنب في الشرح كي ترضي معاصريه، ولاتشرح ما يكفي لإرضائنا. وبما أن أول ما يقابلنا هو هذه العبارة المثيرة: «الرذيلة والفضيلة هما مجرد منتوجات كالكبريتات والسكر» فإننا لن نفاجأ بجرأته التي تحيل المشاكل الأخلاقية إلى معادلات كيماوية، بل نتسلى بسذاجته التي تتعهد بحل كل من هذه المشاكل في معادلة واحدة. إن مقدمة تين لتاريخ الأدب الإنكليزي، التي تعج بعقائد من هذا القبيل، هي نشرة أكثر مما هي منهاج في التاريخ. وإذا توقعنا أثناء قراءتنا لتاريخه أن يطبق ما يعظ به

المدخل، فإن أملنا سيخيب، إذ يصبح كل مؤلف في يده أكثر فردية من سابقيه. وبذا لا تستطيع خطة تين الجبرية أن تواجه أقسى امتحان لها. وهو، بعد أن يفحص العوامل المادية لمقدمة شكسبير، يشرح ذلك قائلاً: «إن كل شيء يأتي من الداخل- وأعني من روحه ونبوغه- والظروف والعوامل الخارجية لم تؤثر في تطوره إلا قليلاً».

ثمة منفذ يستطيع تين بواسطته أن يتجنب النتائج الصارمة لالتزاماته الثلاثة، وهذا الأمر الرابع هو: استخدام علم النفس بأسلوب غير صارم. فعندما ينفض علم الاجتماع يده من الأمر يحل علم النفس محله، ولم يظهر تين عالم الاجتماع اهتماماً بالطبقات أو المؤسسات. لقد نظر إلى التاريخ على أنه موكب من أفراد ذوي نفوذ، ظهروا بدورهم نتيجة لمؤثرات تاريخية. أما فهم إنجازاتهم فهو: «مشكلة في ميكانيك علم النفس». فعالم النفس يجب أن يكشف القناع عن عواطفهم المسيطرة، ويضع إصبعه على موضع ذهولهم الرائع، أي تلك «القدرة المهيمنة» التي خلقتها الظروف في روح كل إنسان عظيم. ولنجرب ألا نّمل من منطقه الدائري وجهازه الميكانيكي ورطانته العلمية. لقد كان تين الطفل المخلص لمزاجه وعصره، وكان فردياً متحمساً. وهو يدين بنظريته عن الشخصية لبلزاك، كما أنه يدين بنظريته عن البيئة لستندال. ولو كان الأمر على العكس، وجمع بين استبصار ستندال النفسي، ونظرة بلزاك الاجتماعية، لكان ناقداً أفضل. وصورته عن بلزاك فيها مس كالذي في صورة بلزاك عن جرانديت.

إن علم النفس سكين ذات حدين كما يحذرنا دستويفسكي، وقد نبحث عن الرجل من خلال كتبه، أو نبحث عن تفسير الكتب من خلال مؤلفها. أما طريقة تين فهي أخطر ،وهي تقوم على استنتاج صفات عمل معين من افتراض سابق عن المؤلف. وهو يبني آراءه عن الكوميديا الإنسانية من خلال افتراضه أن بلزاك كان

رجل أعمال، كما أن رأيه في تاريخ ليفي هو خلاصة ما نتوقعه من كاتب كان خطيباً. وهذا الأسلوب في التشخيص النقدي لابد من أن يكون محصوراً في ضربات قليلة عريضة مغالية، وانطباعية مبالغ فيها إلى حد لايسمح بأن تقارن مع الدقائق المفصلة لتصوير سانت بيف. ومعظم شخصيات تين تحمل طابع الشبه الأسري القوي، إذ هو أمهر ما يكون في إبراز الخصائص الوراثية للأدب الإنكليزي، كالاستجابة للطبيعة، والنزعة البيوريتانية، وباختصار فإن هذا الأدب قد كتبه أدباء انكليز أما هو فيبقى فرنسياً عنيداً مخلصاً لنظرياته، ويبقى تاريخه إلى اللحظة التي يهجر فيها تنيسون ليتناول موسيه، ثم يعود ثانية إلى عبور القنال- استعراض مسافرٍ لثقافة أجنبية. ولكن ما الذي جذب تين إلى انكلترا بالرغم مما تعرض له من إغراء بتفسير ثقافات أخرى؟.

لم تكن العلوم هي التي كيفت قدرات تين النقدية، بل هي الروماتينكية. ومن هو تين حتى ينبذ هذه العوامل الخاصة التي كيفته؟ لقد جذبت ألمانيا مدام دي ستايل كما أسرع ملكيور دي فوجيه في البحث عن التربة الروسية، إلا أن الأدب الإنكليزي بالنسبة للفرنسيين كان بمثابة الأدب الرومانتيكي النموذجي. وكانت فرنسا مكبلة بقيود الكلاسيكية بينما لم تستعبد القوانين بريطانيا على الإطلاق، فالطبيعة الفطرية في ثوبها السكسوني كانت تقاوم قيود الضغط النورماندي. ولم يمض تين إلا وقتاً قصيراً في دراسة تكنيك الشعر الإنكليزي حتى فضل الشعر المرسل على الشعر الآلكسندري [1]. وقد فسر الشكل على أنه مجموعة من القيود الاصطناعية التي كبتت التعبير الحر، والتي استطاع الأدباء الانكليز أن يستغنوا عنها بطريقة من الطرق، ومن الممكن أن نقول إنهم طوروا أدباً ذا مضمون صاف. وقد قال تين: إنه «لم يشاهد في اليونان أو إيطاليا أو إسبانيا أو فرنسا فناً حاول بهذه

---

(١) من البحر الأيامبي المكون من ست تفاعيل أو اثني عشر مقطعاً.

الجرأة أن يعبر عن الروح وعن أعمق أغوارها، وعن الواقع والواقع بكامله». وهذا الأدب، الذي بدا له كشيء لم يسبق إليه أحد، هو، بعد التفحص الدقيق، أدب موروث معقد. والدراما الاليزابيثية أكثر تشويهاً وشذوذاً من تراجيديات راسين الوجيزة إلى درجة جعلت تين يخطئ في فهم نموذج هذه الدراما كلياً، ويظن أنه أمام فوضى من الوقائع الأولية المنطلقة، وانطباعاته هي أشبه بانطباعات حلاق فيلدينج المدعو بارتريدج في المسرحية، الذي يؤخذ بالادعاءات المسرحية الباطلة ظاناً خطأ وبسذاجة أن ممثلي المسرحية هم الشخصيات التي يمثلونها حقاً، ومازجاً بطيش بين الأدب والحياة.

-٢-

النقد الاجتماعي والنقاد الاجتماعيون

عندما نتذكر مقالة لام عن تصنع كوميديا عصر رجوع الملكية، فإننا لانستطيع مشاركة تين في افتراضه السهل بأن المسرح الانكليزي قد استلم وحافظ كذلك على «طابع القرن والأمة الحقيقي». ولانستطيع أن نقبل هذه الترجمة الحرة للباعث الذي حرك هملت نحو إعطاء «عصره وزمانه قالبه وضغطه المناسب»

نستطيع أن نقول إن تين كان مؤرخاً أكثر مما هو ناقد، ولكننا لانستطيع أن نغفر له أنه لم يكن مؤرخاً ناقداً. ورغبته الصريحة بالتجارة بكميات من المواثيق مقابل الحصول على رسائل سانت بول أو مذكرات سليني لاتدل على ذوق أدبي، بل على مجرد تفضيل المستندات البشرية على المستندات الدستورية. وقد كشف تين، في استغلاله الأدب كمستندات تاريخية، القناع عن منجم من المواد الأصلية لايقدر بثمن، إلا أنه لم يفهم ابداً الفارق بين المواد الخام والصنعة الفنية، ولم

يستطع في كتابه «فلسفة الفن» أن يتجنب البحث في الأمور الجمالية والتكنيكية، وكان مجبراً على الاعتراف بأن الفن يمكن أن يكون مثالياً أو واقعياً وعلى أن يجعل فن النحت الإغريقي أبعد عن الحقيقة من فن التصوير الهولندي. وقد سمح له هذا الاعتراف أن يترك النحت جانباً، ويعيد بناء الزمن والجنس والبيئة عند اليونان القدماء بشكل طلق.

إن الاعتراض الهام على نظرية البيئة هو إخفاقها في التمييز، ليس بين شخصية وأخرى، بل بين الشخصية والفن. وقد شجعت الدارسين على كتابة تواريخ أدبية لم تكن، كما أشار فردناند برونتيير، أكثر من معاجم متسلسلة من التراجم الأدبية، كما أنها لم تشجع على إدراك أن التكنيك الأدبي له تاريخ خاص به، وهو ما دعاه برونتيير بتطور الأنواع، وكذلك فقد قدمت نظرية البيئة تعميماً رائعاً، وبنت حكماً سائداً كما تفعل الأفكار الممتازة عادة في العقول المتوسطة الذكاء. أما الحد الذي تصل إليه الكتب في تلخيص حوادث العصر المفيدة، فيختلف بين مثال وآخر، وأما خلفاء تين فلم يهتموا بتعديل الشكل، بل استغلوا طريقة تين في تلخيصهم لمحتويات الكتب، وكان الهدف السائد لكتابة التاريخ الأدبي تحت رعاية جوستاف لانسون في فرنسا، وأساتذة آخرين من أماكن أخرى، نوعاً من التكملة الموضحة للتاريخ، كما ركز البحث الأكاديمي على البيئة الأدبية إلى درجة جعلته يهمل الإنتاج العلمي إهمالاً كلياً.

وفي هذه الأثناء، ابتدأ الشعور بتأثير تين يمتد على نطاق أوسع في النقد، وكان هذا التأثير خاضعاً للأهداف السياسية، لأن تين كان شخصاً عدواً لدوداً للسياسة. ولم يدرك أهمية الأفكار إلا بعد أن فقد إيمانه بأفكاره الخاصة. فبينما نراه في بداية الأمر مؤيداً للعقائد الواردة في كتاب الفلسفة، نجده فيما بعد، في دراسته التالية في كتابه «أصول فرنسا المعاصرة»، يعيب هذه العقائد ذاتها لأنها حرضت

على ثورة ١٧٨٩ . وترك الأمر إلى ناقد دنماركي له علاقة وثيقة بإبسن ونيتشه، ومنازعات العقد الثامن من القرن التاسع عشر ليوسع من مجال التاريخ الأدبي ويحد من انحرافاته. وقد كان جورج براندز يفوق تين في كل من شعوره السياسي والأدبي، إذ كان متحرراً يؤمن بالأممية العالمية ولايثق بتقدم بروسيا. وجعل مقياسه في تقييم الرومانتيكيين يعتمد على مدى صراعهم أو توافقهم مع الرجعية الإكليركية وسلطة الدولة. ولذا فقد اتخذ من بايرون وهاينه أنبياءه المربين، كما اعتبر أتباع شليجل كفرة، وثورة عام ١٨٤٨ ارتداداً عن الذروة اتجه نحوه في كتابه عن التيارات الرئيسية لأدب القرن التاسع عشر.

وإذا كان الكتاب بالنسبة لتين غاية، فقد كان بالنسبة لبراندز قوة مستمرة، ووظيفة الناقد الإضافية هي تصوير انعكاسها.

لقد أكدت الدراسات النقدية عن الكتاب الأمريكان على ناحيتين هامتين هما ردود فعل هؤلاء الكتاب على البيئة، ثم ماقدموه للتقليد الأدبي الحر. ولقد وسع أول مؤرخ للأدب عندنا ف، ل، بارينجتون معادلة تين وحولها كي تناسب مشاكلنا، كما أنه في كتابه «تيارات رئيسة في الفكر الأمريكي» يتبع خطوات براندز، ويضيف إليها مؤهلاً آخر.

إن الصعوبة التي واجهها تين في استعمال الكتاب المبدعين كمصادر تاريخية، استطاع بارينجتون التغلب عليها عن طريق الرجوع إلى الكتاب الأخلاقيين منهم، والمهتمين بالشؤون العامة. وفصوله التي كتبها عن روجر وليامز وجون مارشال هي فصول وافرة مجزية، أما روايته عن بو وهنري جيمس فهي من السخف بحيث يفضل حذفها. وكانت آخر فترة من فترات حياته أصعبها جميعاً، ومجلده الأخير الذي طبع بعد وفاته مجزأ يشير إلى صراع متزايد بين المقاييس الفنية والسياسية. أما جرانفيل هيكس فقد استطاع، أثناء قيامه بدراسة الموضوع ذاته، أن يحسم الخلاف بطريقة سهلة هي نبذ المقاييس الفنية.

وأما إذا كان السيد هكس لايزال متمسكاً بفكرته الغرارة عن «التقليد العظيم»، فهو ناقد ماركسي بالمعنى الذي يكون فيه بارينتجون ناقداً جفرسونيا، والفارق بينهما هو إلى حد كبير في اختيار المقاييس السياسية. إن الجفرسونيه تقدم بشكل طبيعي أفضل الجواء لبحث الأدب الأمريكي، غير أن اللجوء المتكرر إليها قد جعلها تعرض عن التعريف. بينما نجد الماركسية تعيد تعريفها للبيئة في اصطلاحات اقتصادية، وتقدم لنا بهذا نظرية عن التعليل التاريخي أصلب من نظرية تين، وتصدر قانوناً للولاء السياسي أشد من قانون براندز. لقد استطاعت الماركسية أن تدخل النقد إلى نظام اجتماعي مستنير إلى حد كبير، وقدمت عقيدة اجتماعية تستدعي كثيراً من الجدل، وقوت الروابط بين الأدب والحياة، وذلك بتبسيطها إلى أبعد الحدود. وبهذا الخصوص، كان كارل ماركس يعترف أحياناً بأنه ليس ماركسياً. وقد حذر أتباعه مراراً من أن يتصوروا أن الفنون ستظهر تطابقاً دقيقاً مع آرائه. ولو أن ماركس نفذ مشروع دراسته عن بلزاك لقدم لهم أسلوباً في النقد. ولذا لجأ الماركسيون إلى ما كان متوفراً من الأساليب لافتقارهم إلى أسلوب معين. ولقد فرض النقد الماركسي عقيدته الاشتراكية على الأسلوب الحتمي، وأصدر أحكامه الماركسية موشحة بأسلوب تين.

لقد أصاب أسلوب تين تعديل وتوسيع، لأن العلاقات بين الأدب والمجتمع متبادلة، فالأدب ليس نتيجة فقط لأسباب اجتماعية، بل هو سبب في النتائج الاجتماعية أيضاً. وربما يتحرى الناقد أسبابه كما حاول تين أن يفعل، أو أن يهتم بنتائجه كما فعل براندز وآخرون. أما عمل تين فهو واضح نسبياً مادام يربط بين الأعمال الفنية والاتجاهات التاريخية، إلا أنه يصبح أقل وضوحاً عندما يقابل معاصريه، وعندما تصبح المشاغل أكثر فورية. إنه عند ذاك ينقطع عن اهتمامه بالماضي المأمون، ويصبح المستقبل المعضل شغله الشاغل، إذ إن الحاضر غير المأمون

قد يورطه في تحزب معين كالماركسية أو غيرها، ويجعله ميالاً إلى الحكم على كل عمل جديد من خلال نتائجه الممكنة، أي مقدار تشجيعه لبرنامج حزبه أو إعاقته له. وبما أن الفن يمكن أن يكون سلاحاً كغيره من الأشياء، فقد نحكم عليه إبان المعركة من خلال امكاناته الجدلية. ولسنا بحاجة إلى إنكار أهمية أحكام كهذه، ولكن علينا أن نعرف أنها تنقلنا وراء حدود المشاكل الجمالية إلى حقل القيم الأخلاقية، وثمة أوقات يعجز فيها النقد عن أن يقف مرتاحاً على الحدود. وكلما وجدت منازعات على الحدود، ومشاكل تتعلق بالدعاية أو التنظيم، فإن استدعاءنا للدخول في ساحة المعركة يصبح محتملاً، وسنكون في مأمن إذا أدركنا أن الصلة بين الفضيلة والجمال وثيقة جداً كالصلة بين الجمال والحقيقة، كما أن الفرق بينهما خالد.

-٣-

دور العرف

إن ما قام به تين هو أشبه باكتشاف كروية الأرض، دون إدراك وجود قارة أخرى بين أوربا وآسيا. لقد كانت المسافة أطول والطريق أكثر انحرافاً مما توقعه النقد الاجتماعي، ولا يعني هذا أن المنطقة الواقعة بينهما كانت غير مكتشفة، إلا أن من اكتشفوها بدقة كانوا انعزاليين. أما من كانوا أكثر معرفة بتكنيك الأدب وتقاليده الموروثة، فقد كانوا أقل الناس شعوراً بمسؤولياته الاجتماعية. وكان معظمهم كتاباً يفتقرون إلى أسلوب نقدي، إلا أنهم يتمتعون بمهارة واستبصار كان يفتقر إليهما المنهجيون. وكان القليل منهم فلاسفة يسعون نحو تركيب تاريخي للفنون على صعيد عال من المثالية. وفكرتهم عن الشكل التعبيري التي ورثها كروس في علم جماله عن التاريخ الأدبي لفرانسيسكو دي سانكتس، تشبه «المبدأ العضوي» الذي ورثه النقد الأنكلو أمريكي عن نظرية كولردج وعظات إميرسون وخبرة ثورو.

ومهما كان اسمها فإنها وسيلة مرهفة الحساسية، ولذا فلا يمكن أن يستعملها بشكل فعال إلا نقاد ثاقبو البصر يطبقونها على تحف أدبية معروفة. أما إذا كانت المادة أقل مستوى، والأيدي أقل مهارة، فإن إصرار هذه الطريقة على فردية كل عمل فني وقبولها بتقدير الفنان الخاص، قد يتحول إلى انطباعية جمالية وعبادة رومانتيكية للبطل الفرد.

وبالرغم من أن لهذه المدرسة الفضل في كثير من النقد المدهش، إلا أنها لم تفلح في إنتاج ما حاول ج. ي سبنجارن الراحل تعريفه دون جدوى بـ «النقد الجديد». كانت هذه المدرسة تنظر إلى الفن على أنه أكمل تعبير عن الفردية، ولذا فإنها أهملت الاتجاهات الأكثر تحليلاً. ومع أن مدرسة تين أقل تدقيقاً في التمييز، إلا أنها أكثر تأثيراً لأنها تعتبر الفن تعبيراً جماعياً عن المجتمع. إن المنطق المغلوط في هذه الفكرة، كما رأينا سابقاً، هو مساواة الفن بالمجتمع، وافتراض وجود تطابق كامل بين الكتاب وموضوع بحثه، وقبول أدب عصر ما على أنه صورة طبق الأصل عن العصر نفسه. إن الأدب ملزم بقول الحقيقة بشكل من الأشكال، إلا أنه يندر أن يقول الحقيقة بكاملها، ويستحيل أن يكتفي بذكر الحقيقة فقط، ولابد من أن يترك الأدب بعض الأشياء، أو يبالغ في رواية أشياء أخرى. ويعود جرم إغفال هذه الأمور عادة إلى قيود تكبيل حرية الكلام عند الفنان، أو يعود إلى مدى تجربته أو سيطرته على أسلوبه.

كما أن هذه الأخطاء موجودة أصلاً في طبيعة المواد التي يتناولها بالبحث. ولذا فإن مؤرخ الأدب ملزم بأن يأخذ بعين الاعتبار هذه الدرجات المتغيرة من التعقيد والمبالغة. وإذا كان التاريخ الأدبي حريصاً على الدقة، فعليه أن يصحح أهدافه دوماً. ولنذكر مثلاً بارزاً على ذلك العلاقات بين الجنسين. لقد لاقت هذه العلاقات اهتماماً كبيراً من الكتاب قد يختلف بين كاتب وآخر، ومن الطيش أن

نستنتج الشيء الكثير من شهاداتهم المتناقضة المتنوعة، دون مراعاة المحرمات الفنية في عصر من العصور ثم الروح الاستعراضية عند العصر الآخر. وقد توصل عالم اجتماعي مقدام بقياسه للأجزاء المكشوفة من الجسم الإنساني في لوحات مختلفة إلى فهرس تاريخي كبير للشهوانية المقارنة. ولا غرابة في أن يقوم بعض أدعياء العلم في المستقبل باستنتاجات مختلفة عن عصرنا هذا من جراء ازدياد الروايات البوليسية على رفوف المكتبات المتداولة، وهذه المجلدات تشير إلى راحة خاملة في حياة قرائها. وبما أننا لانعتمد على البراهين الأدبية، فإننا نعرف أن عصرنا هذا لايختلف عن غيره من العصور من حيث الجرائم المحلية ورجال البوليس غير الأكفاء والمجرمون الذين يحملون جميع علامات البراءة، ورجال المباحث الذين لايوازي لامبالاتهم إلا ذكاؤهم وحصافتهم. ونحن نعرف طبعاً أن هذه الروايات البوليسية ليست أكثر أهمية من الإشراف على لعبة معقدة، وبالرغم من ذلك فإن من المزعج أن نتصور ما يمكن أن يستنتجه النقاد المتمسكون بحرفية الكلام عندما تنسى قوانين اللعبة، وهذا يوحي إلينا أننا نسيء فهم الكتب الأخرى بسبب جهلنا بالأعراف المفقودة التي ترتكز عليها.

يمكن أن نصف العرف على أنه الفارق الضروري بين الفن والحياة. وقد تكون بعض الفوارق غير ضرورية، ومثال ذلك نزوات الخيال المقصودة، والنتائج غير المقصودة لإساءة التقدير أو إساءة الفهم. إلا أن الفن يجب أن يختلف عن الحياة لأسباب تكنيكية، فالشكل له حدوده، والتعبير له صعوباته. وبما أن الفنان عاجز عن التغلب على هذه العقبات بنفسه، فإنه يجب أن يحصل على مساعدة جمهوره. وعلى الجمهور أن يجمع على قبول بعض الشكليات والافتراضات كأمر مفروغ منه، وأن يقبل بالكلمة كدلالة على الفعل والتظليل كدلالة على الظل، ونتيجة هذا الاتفاق الصامت هو التوفيق بين إمكانات الحياة ومتطلبات الفن. إن قول جوته

التالي ينطبق على الفن «تتجلى السيادة في ظل القيود فقط». وقد كان التحديد دوماً مصدراً لقوالب جديدة، كما شجعت الصعوبات الشعراء على اكتشاف أجمل التعبيرات. وهذا ما ناقشه المدافعون عن القافية ابتداء من صامويل دانيال إلى بول ڤاليري. ولايمكن أن يعيش الفن دون نوع من الفن التقليدي، فالفن يعيش إذ يجعل من الضرورات فضائل. إلا أنه، بعد أن تختفي هذه الضرورات، ننسى هذه التقاليد. وبعد اختراع علم المنظور نسيء الحكم على فن الشعوب البدائية، كما أننا نتحدى مبدأ الوحدات الثلاث بعد إدخال المناظر إلى المسرح، أما تين فقد نسي أن الصبية كانت تلعب الأدوار النسائية، ولذا فقد أفزعته رؤية صفات الرجولة في بطلات العصر الاليزابيثي.

ربما كان باستطاعة زميل تين السابق، فرانسيسك سارسي، الذي أصبح بعد أربعين سنة من ممارسة الذهاب إلى المسرح، أكثر النقاد تمشياً مع الواقع أن يقدم لنا التصحيح الذي نحتاجه من أجل نظريات تين. لقد تعلم سارسي أن تكرار القول بـ«أن المسرح هو تمثيل للحياة البشرية أمر غير كاف». «وقد يكون تعريفنا أدق حين نقول: إن الفن الدرامي هو مجموعة الأعراف العالمية أو المحلية الخالدة أو المؤقتة التي تساعد على إعطاء الجمهور ظلاً للحقيقة، عندما تمثل الحياة البشرية على المسرح» ويمكن الاحتفاظ بهذا الوهم في الرواية أكثر مما يمكن ذلك على المسرح. إلا أنه يبقى وهماً كما اعترف موباسان صراحة. وقد تكون الدراما أكثر الأشكال الأدبية محافظة على التقاليد في حين أن الرواية هي أقلها محافظة، إلا أن الرواية، بالرغم من ذلك، لاتتمتع بالحرية الكاملة. وحتى بروست، الذي هو أكثر الروائيين تحرراً من التقاليد، يضطر إلى الالتجاء إلى تقليد استراق السمع كي يلبي حاجات السرد على لسان شخصية من الشخصيات الروائية. وليس من الضروري أن نتجاوز عن مثل هذه المناورات الميلودرامية، ونحن نستطيع أن نلاحظ أن الرواية

الحديثة قد حاولت السير دون هذه الأعراف. وقد نستنتج، بعد البحث والاعتبار، أن الحركة الواقعية الحديثة بأكملها هي، من وجهة تكنيكية، محاولة لتحرير الأدب من ربقة التقاليد.

-٤-

نحو منهج تأسيسي

إن هذه النتيجة المؤقتة لتشرح لنا السبب في تقليل مؤرخي الأدب، وهم تحت تأثير الواقعية، من قيمة الشكل الأدبي. لقد غفلوا في سعيهم لتعرية محتوى العمل الأدبي، عن خاصة أكثر تعرية لهذا المحتوى هي الطريقة التي يعالج بها الفنان التقاليد العرفية المناسبة. وإن من أهم الأسئلة التي يجب أن يواجهها النقد هذا السؤال: هل من الممكن، أو من المرغوب فيه، أن نقضي على الصنعة في الفن؟ إلا أن كتاب الرواية الواقعيين الذين يعلنون عن رغبتهم في نقل الحياة على بينة أكبر من النقاد الواقعيين الذين يتوقعون من كل كتاب أن يكون نسخاً حرفياً لها. وعندما يصرح ستندال «بأن الرواية مرآة تركب فرساً في طريق عمومية»، فإن يضع نفسه في موقف يمكنه من تحقيق مقصده في سرد مغامرات الأشرار. أما عندما يكرر تين صدى هذا الأمر معرفاً الرواية بأنها «نوع من المرآة المتنقلة التي يمكن نقلها إلى أي مكان، والتي هي مناسبة لعكس جميع نواحي الطبيعة والحياة» فإنه يضع المرآة قبل الفرس، ويرتبك، عندما يكتشف انعكاسات قليلة جداً للنظام القديم في الروايات الفرنسية للقرن الثامن عشر. إن نفوره من تعميمات الكلاسيكيين المحدثين وتفضيله للتفاصيل الوصفية يرجعانه عبر القنال من مارمونتيل وكريبيلون الابن إلى فيلدينج وسموليت. وقد اكتشف تين أخيراً أن بعض المرايا أقل صلاحية للاعتماد عليها من غيرها.

وقد ذكر أفلاطون الفكرة المجازية هذه في تشبيه الأدب، في عكسه للحياة، بالمرآة التي تعكس الطبيعة، إلا أنه نبذ هذه الفكرة. وما أن حل عصر شيشرون حتى أصبحت هذه الفكرة أمراً عادياً في النقد، وقد طبقها القدماء على الكوميديا التي هي مركبة الواقعية الأصلية، وأصبحت فيما بعد مثلاً سائراً للتوجيه الفني وإثارة حماسة العصور الوسطى في فضح الرذيلة، ومحاكاة الفضيلة. وعندما استحضر شكسبير هذا القول، كان لديه هدف معين يتجاهله عادة الذين كانوا يستشهدون به. لم يكن قول هملت مجرد وصف للمسرحية، بل كان بمثابة تنبيه للممثلين، ونصيحته هي نقد للتمثيل السيء، كما هي اعتذار للمسرح واحتجاز ضد الأعراف غير الطبيعية ودعوى للواقعية. وكالنقاد الحديثين الذين يشتقون استعاراتهم من فن التصوير الفوتوغرافي، فإنه يعني ضمناً عقد مقارنة أبعد شوطاً مع الأساليب الفنية التي هي أكثر التزاماً بالأعراف، وخاصة الرسم الزيتي، وأن نرفع صورة فوتوغرافية أو مرآة يعني أن نقارن «الأشعار التاريخية المجردة الموجزة لذلك العصر» بالتمثيليات المشوهة المتنقلة التي كانت «تقلد الإنسانية تقليداً كريهاً». ويقول لنا شكسبير «إن الفن يجب أن يكون انعكاساً للحياة لا تشويهاً لها» كما كان يحدث مراراً وتكراراً في الزمن الماضي. أما النقد فإنه حين يفترض أن الفن يعكس صورة صادقة دون تغيير، وينسى أنه يشوه الصورة مراراً عديدة يطفو بنا عبر المرآة إلى جو خاص به، صاف رطب منطقي حرفي وسريالي أكثر مما هو واقعي. وعندما اختبر البروفسور ستول محاولات الباحثين للاستفادة من شكسبير كمرآة لعصره، ذكرهم أن واجبهم هو فصل الحقيقة التاريخية عن الوهم الأدبي، وتمييز الشيء عن صورته المعكوسة. فالأدب يكسر أشعة الحياة بدلاً من أن يعكسها، وواجبنا في أي حالة معلومة أن نحدد زاوية الانكسار. وبما أن الزاوية تعتمد على كثافة البيئة، فإنها لذلك دائمة التغير، والعمل ليس سهلاً على الإطلاق. أما في الوقت الحاضر، فيساعدنا نوع من الجهاز النقدي أكثر دقة وليونة من الجهاز الذي كان بإمكان تين أن يستخدمه.

والمعرفة الوثيقة بالأعراف الفنية التي نحصلها من خلال دراسات مقارنة بين الأساليب التكنيكية، يجب أن تكون مكملة لدراية بالخلفيات الاجتماعية. «إن الأدب مكمل للحياة» ومعادلة لانسون هذه واسعة إلى الحد الذي تشمل معه الشرط الهام الذي يستلزم وجود مكان في عالم الفن للمثل والمشاريع والنزوات وأسباب القلق التي لاتجد لها مقاماً في عالم الواقع. إلا أننا، في معرفتنا أن الأدب يضيف شيئاً إلى الحياة، أو يسقط شيئاً منها، يجب أن لانغفل عن أهم الاعتبارات جميعاً، أي عن أن الأدب، في جميع الأوقات، جزء جوهري من الحياة. ويتأكد لنا ذلك إذا استطعنا أن نحلل ماتضمنته عبارة لسلي ستيفن التالية: «إن الأدب وظيفة خاصة للنظام الاجتماعي بأكمله».

وقد قام رجل الدولة المؤرخ بروسبردو بارانت بوضع شكل شديد الوضوح للصفة الأساسية للعلاقة بين الأدب والحياة. لقد كتب عن الأفكار التي أدت إلى الثورة الفرنسية، في الوقت الذي كانت فيه هذه الأفكار ماتزال حية في عقول الناس، وكان إدراكه لدورها السياسي أوسع من إدراك تين. لقد كتب يقول: «أصبح الأدب في غياب المؤسسات المنتظمة مؤسسة هو ذاته». والحقيقة هي أن الأدب كان دائماً مؤسسة، إلا أن هذه الحقيقة كانت تختفي وراء مزيج مضطرب من الشخصيات والأساليب التكنيكية. وكغيره من المؤسسات الأخرى، كالكنيسة والقانون مثلاً، كان الأدب يرعى ناحية فريدة من التجربة الإنسانية، ويسيطر على جسم خاص من السوابق والأساليب. وهو يميل إلى تأسيس نظام يخلد نفسه، في الوقت الذي يستجيب فيه إلى التيارات الرئيسة لكل فترة. ومن السهل أن تصل إليه جميع بواعث الحياة بشكل مستمر، إلا أنه يجب أن يترجم هذه البواعث إلى مصطلحاته الخاصة ويكيفها في أشكاله الخاصة أيضاً. وبمجرد أن ندرك هذه الحقيقة، نرى كيف ينتمي الفن إلى المجتمع، ويظل في الوقت ذاته مستقلاً في

حدوده الخاصة، ولايعود يحيرنا ما يظهر من التناقضات بين النقد الاجتماعي والنقد الشكلي، فهذه في المقام الأخير إطارات متكاملة من المصادر التي نستطيع بواسطتها أن نميز تعقيدات العمل الفني. وفي مضاعفتنا لهذه الفروق المميزة بين المحركات الخارجية والخواص الداخلية، أو بتعبير آخر، بين آثار البيئة وآثار العرف، يكون مبررنا الأخير هو فهم التفاعل الحيوي الذي يكون فيه كل من هذين العاملين شيئاً ضرورياً لابد منه. إن اعتبار الرواية مؤسسة لايفرض عقيدة أو يتطلب تضحية، أو يستبعد أياً من الأساليب النقدية التي برهنت على أهميتها في الماضي. وإذا مال النقد إلى اعتبار شخصية الكاتب أقل أهمية من إنجازاته، فإن ذلك لايتطلب اعتذاراً، لأن أمداً طويلاً قد انصرم كان النقد فيه يضع، دون حق، حياة الكاتب في المقام الأول. ولقد كان لميل الرومانتيكيين إلى أن يعيشوا كتاباتهم ويكتبوا وقائع حياتهم، ثم ما ترتب على ذلك من نجاح نقادهم ككتاب تراجم، أكبر الأثر في تبرير هذا التفضيل. إلا أنه بالرغم من أن سانت بيف في «تاريخه الطبيعي للأرواح» قد وحَّد، كما وضح، أعمال المؤلف بوضعها في أماكنها المناسبة في نموذج خطة عمله، إلا أنه كان على استعداد لإهمال الخصائص الفنية المحضة، واصفاً إياها «بالفصاحة المبالغ فيها. .»

ومنذ فترة ليست بالطويلة، استعملت مبادئ فرويد فارضة مفردات ثقيلة على البحث الفني من أجل توطيد وتنظيم حدس الفنانين المبعثر هنا وهناك. إلا أن علماء النفس، كعلماء الاجتماع، أظهروا اهتماماً بالاستفادة من الكتب لمقاصد كتابية، أكبر من اهتمامهم باستكشاف طبيعتها الجوهرية، بينما استغل على الصعيد الشعبي المزج بين الروائي ورواياته استغلالاً مقصوداً. وثمة سلسلة من التراجم الروائية تلقب نفسها بـ «قصص حيوات عظيمة»، تدعو القارئ العادي إلى أن يبدأ بقراءة «حياة بلزاك الهائلة»، ومن ثم تنتقل به إلى «حياة بودلير الحزينة»، ومنها إلى «حياة مونتين الحكيمة المرحة».

أما السبب الذي جعل بحث الرواية على صعيد متناسب مع إنجازاتها شيئاً نادراً فهو: إن الشخصيات غالباً ما تجعلنا نسلك الطريق الجانبي. وإذا عرفنا، في حالة هنري جيمس، أن هدف الروائي هو شكل في سجادة، فعلينا أيضاً أن نعرف أن الأمور التي ترشده في عمله هي مادة بحثه وتدريبه ومهمته، ثم حجم المغزل وشكله، وأخيراً الدرجة التي يقبل فيها خياله هذه العناصر ويسيطر عليها. إن علم النفس، بالرغم من إثارته للأذهان، قد اعتبر الأدب مراراً عديدة سجلاً لأمزجة شخصية، ونادراً ما اعتبره أساساً للشعور الجماعي. إلا أن الكتاب العظام قد عملوا على هذا الأساس، ورأى باجهوت أن أصالتهم تكمن في قدرتهم على «القبض علي ناصية العقل الجماهيري». وقد تغيرت الأعراف وتطورت الأساليب، في الوقت الذي كان يحاول فيه الكتاب الأقل شأناً «التقاط اللحن التقليدي للعصر». ويبدو أن عنصر الموهبة الفردية غير القابل للنقصان يلعب في تطور الأجناس الدور ذاته الذي يلعبه الانتقاء الطبيعي في أصول الأنواع. وربما نكون قد بالغنا في التأكيد على النواحي الخاصة في الكتابة ونحن في خضم التغيرات الفردية الحديثة. وأحد أسباب الراحة التي يغدقها المنهج التنظيمي هو أنه يعطي الأهمية اللازمة للتعاون الدائم بين الكاتب والجمهور. ولانرى داعياً لتجاهل ما هو مهم في التحيزات السيكولوجية للصانع الماهر، كما أننا نعرف أن الحكم النهائي يصدر على الموارد التكنيكية لصنعته.

ولكن المنهج التنظيمي يحقق أوضح، وكذلك أوسع، مجال له بالتركيز على مهنة الصانع، على مركزه الاجتماعي وواجبه التاريخي كشريك في جماعة دربه وتقليد موروث حي.

عندما أعلن ادجار كينه عزمه على القيام بدراسات في «الأدب والمؤسسات المقارنة في أوربا الجنوبية»، في الكوليج دوفرانس، طلبت منه وزارة جيزو أن

يحذف كلمة «مؤسسات»، وأن يقتصر على البحث الأدبي المجرد. وعندما أجاب أن ذلك مستحيل أوقفت دراساته هذه، وانصبت جهوده مباشرة على إحداث اضطرابات الإصلاح التي وصلت الذروة في الثورة الديموقراطية للعام الذي تلا، أي عام ١٨٤٨. وهكذا فإنه، بانتقاله من النقد الاجتماعي إلى النقد الاشتراكي، قد بين من جديد ما كان يفهمه النقاد والروائيون الفرنسيون فهماً جيداً، أي التداخل الديناميكي بين الأفكار والحوادث. وفي الوقت الذي تكرر فيه هذا التوضيح على هذا المقياس الواسع، أصبحت القوى التنظيمية التي تؤثر على الأدب أمراً واضحاً. وعندما نرى أن الأدب مؤسسه لها حقها يجب أن تتضح لنا المسؤوليات التي يحملها الأدب والولاء الذي يستحقه منا. أما التقسيم المضلل بين الجوهر والشكل، والذي يسمح لمؤرخين للأدب كبارينجتون أن يبعدوا «المداعبات الأدبية» عن أبحاثهم، أو يسمح لانطباعيين جماليين كالسيد ر. ب بلاكمور أن يتخلصوا من «المضمون القابل للانفصال»، فيجب أن يتبدد بمجرد أن يترك استعمال التصنيف المجرد، وتؤخذ بدلاً منه العلاقات العينية، كما يجب أن ينتهي الصراع على السلطة القضائية بين الحقيقة والجمال، عندما يكتشف علم الجمال الحقيقة عن الجمال. ويتحقق ذلك عندما يصبح النقد علماً للفن، وهذا ما كان يقصده باكون، ويتذكره كل من رينان وسانت بيف، بينما ينساه كثير من النقاد.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الطبعة الثانية ٢٠٠٥

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

كتاب في أجزاء ثلاثة يعرض مبوبوه من خلال ما اختاروه قضايا النقد ومشكلاته، ومبادئه وفرضياته، ومواقفه وقيمه، معتمدين على نصوص لكبار النقاد القدماء والمعاصرين.

ترسم هذه المختارات لوحة للفكر النقدي متكاملة من حيث الزمن، فتعرض آراء بعض النقاد الكبار القدماء ثم تلح على آراء المحدثين مراعية التسلسل، كاشفة بذلك عن جذور النقد التي تطرح عبر التاريخ مشكلات لا يختلف جوهرها قدر ما تختلف أشكالها.

تتناول النصوص المختارة مصدر الفن في الجزء الأول، وشكله وغايته في الجزأين الثاني والثالث، مؤكدة أن الفارق بين هذه الأنواع الثلاثة ليس جذريا وأن الناقد لا يستطيع أن يتخذ موقفا مطلقا، وأن هذا التقسيم هو لتسهيل الدراسة فحسب.

الجـزء الأول :

الفن في جزء المصدر شكل من أشكال التجربة الإنسانية يتناول النقاد فيه مادة الفن، والفن عندهم تعبير، وتجربة الفنانين على اختلاف في منطلقاتهم ومواقفهم ومدارسهم.

تتنوع آفاق النقد في هذا الجزء وتتكشف تيارات واتجاهات ترتبط ارتباطا أصيلا بالتيارات الفكرية القائمة وتمثلها صوى في تاريخ النقد القديم والمعاصر مثل لونجاينوس وورد سورث ووولف وريد ويونج وأودن.

الجـزء الثاني :

يكمل الجزء الثاني من أسس النقد الأدبي الحديث جزء المصدر بمحتواه ونهجه وآفاقه ومنطلقاته مرتبطا أتم ارتباط بالفكر النقدي ككل مؤكدا وحدة المحتوى والوسيلة واستحالة عزل الشكل عن المادة.

يتناول بتفصيل لا يذهب بسمة العمق والأصالة الشكل في الفن فيحلل العناصر البنائية التي تكون العمل الفني ويبرز الأسس التكنيكية ويتتبع مختلف الأساليب في مختلف المجالات من شعر ونثر ورواية ومسرحية الخ.. محطما الإطار التقليدي المعروف الذي يبتسر هوية الفن.

ترسم النصوص المختارة في هذا الجزء منحى التطور في مواقف النقد وأساليبه وخصب التجربة الأدبية في تجديد الأطر القديمة ومنحها محتوى أكثر تلاؤما وغنى أو في تطوير الوسائل التكنيكية حتى تغدو أشد التحاما بالإنسان وأقدر على تمثله وتمثيله.

يكشف هذا الجزء عن غنى النقد في ميدان الشكل وعن عمق ارتباطه بالفكر الفلسفي والعلمي المعاصر وعن مدى استيعابه لمختلف التيارات وتفاعله معها.

تتحدد فيه معالم كثير من الاتجاهات الأدبية المعاصرة في أكثر من ميدان ويلقي أضواء مقارنة على النتاج وتسهم في إغناء تجربة الكاتب والقارئ على السواء.

الجـزء الثالث :

الغاية هو الجزء الأخير من أسس النقد الأدبي الحديث .

يتناول هذا الجزء سيكولوجية الفن ويعتبر الأدب مشاركة أو عملية إيصال ويدرس وظيفة الفن بأبعادها الاجتماعية والإنسانية والأخلاقية.

يفحص استجابة الجمهور فحصا تحليليا دقيقا ويربط بين تجربة الفنان وإعادة تكوينها في نفس القارئ بعملية الإيصال التي هي ذاتها الفن وغاية الفن.

يعرض لمختلف الأساليب الفنية التي تسهم في إعادة الحياة إلى التجربة الأصلية ويلتقط اللحظات النابضة التي تمنح التجربة في نفس القارئ زخمها الأول.

يربط - كالجزأين السابقين - بين تيارات الفكر المعاصر وفرضيات النقد الأساسية ويعالج موضوعات تهم الإنسان المعاصر وتبسط بعض المشكلات الفنية التي تطرحها الحياة الحديثة.

يثير - كسابقيه - تساؤلات كثيرة في ذهن القارئ ولا يعطي أجوبة مطلقة أو نهائية .

قيمة هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة هي في هذه التساؤلات التي يثيرها والآفاق التي يفتحها وهذا التفاعل الأصيل مع الفكر الإنساني المتطور في مختلف ميادينه.

نأمل أن يسهم هذا الكتاب - مع كتب النقد الأخرى التي طبعتها الوزارة في أن يعمق إحساس القارئ والناقد العربيين بالفن والأدب، وأن يمنحهما منطلقات فكرية ونقدية شاملة وعميقة.



سعر النسخة داخل القطر ٤٠٠ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ٨٠٠ ل.س
٢٠٠٦